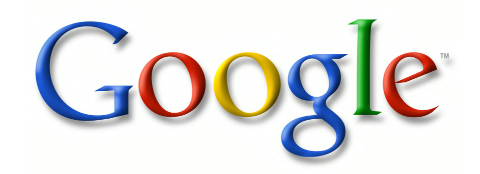



PATENTED
JAN. 21, 1908

Das Farbenempfinden Ludwig Tiecks.

Ein Beitrag zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Dichtung.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn

vorgelegt von
Walter Steinert
aus Düsseldorf.

Bonn,
Carl Georgi, Universitäts-Buchdruckerei und Verlag
1907.

Vorwort.

Je mehr neuere ästhetische Erzieher eine Ausbildung des Sinnenlebens zu künstlerischer Genussfähigkeit anstreben, um so stärker wird die literarhistorische Betrachtung auf einen Gesichtspunkt hingewiesen, dem sie bisher nicht die gebührende Geltung verschafft hat, um so mehr sieht sie sich veranlasst, der Entwicklung des Naturgefühls in der Dichtung ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Ansätze, die zu umfassenderen Darstellungen dieses Prozesses gemacht worden sind, leiden notwendigerweise unter dem Mangel an vorarbeitenden Einzelforschungen. Der Ausfüllung dieser Lücke dient eine Folge von Untersuchungen, die, von Herrn Professor Berthold Litzmann angeregt, als Bausteine zu der Geschichte des dichterischen Naturgefühls gelten wollen: P. Neuenheuser, Untersuchungen über Martin Opitz im Hinblick auf seine Behandlung der Natur, Bonn 1904; A. Pache, Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine, Hamburg 1904; O. Janssen, Naturempfindung und Naturgefühl bei Barthold Heinrich Brockes, Bonn 1907. Aus diesem Zusammenhange heraus will auch der vorliegende Versuch verstanden werden, der dem Farbenempfinden Ludwig Tiecks nachgeht. Als bedeutendster Dichter der Frühromantik weist Tieck zuerst die entschiedene Umbiegung auf, die die Entwicklungslinie des künstlerischen Farbenempfindens, wie sie sich in der deutschen Literatur darstellt, unter der Einwirkung romantischen Fühlens und Denken erfährt.

Dass Tieck auch in dieser Hinsicht nicht nur als Prototyp sondern zugleich als Anreger seiner literarischen Partei aufgefasst werden muss, wird der Verfasser in einer demnächst erscheinenden Arbeit nachzuweisen versuchen.

Die vorromantische Dichtung.

In seinem Liede „Der Mond ist aufgegangen" gibt Matthias Claudius die nächtliche Landschaft, die in ihm die Andacht seiner Verse weckt, in den Zeilen:

„Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weisse Nebel wunderbar."

Mehr als hundert Jahre später schreibt Falcke:

„Die stillen, schlafenden Felder,
Darüber der Atem geht
Der Nacht, die schwarzen Wälder,
Die schweigenden, schwarzen Wälder."

Dieses willkürlich herausgegriffene Beispiel mag illustrieren, wie die Dichtkunst gewisse äusserliche Wahrnehmungen lediglich ihrem sinnlichen Eindruck nach oder auch als Träger einer Stimmung zur Ausstattung ihres Stoffes, wenn nicht als Stoff selbst, stets wieder heranzieht. Nicht jeder Dichter ist berufen, diesen durch literarische Tradition auf ihn übergehenden Requisitenfonds zu erweitern. Dennoch ist dieser dank literarischen Epochen, die an sich längst überwunden sind, zu einem stattlichen Reichtum angewachsen.

Wenn der vorliegende Versuch einen Beitrag speziell zu der Geschichte des künstlerischen Farbensinnes in der deutschen Dichtung geben will, so geschieht es in dem Bewusstsein, dass er stets mit den Äusserungen des Naturempfindens, die einem andern, vor allem dem akustischen Beobachtungsfelde entsprechen, in Fühlung zu bleiben hat.

Der historischen Würdigung der Leistung, die Tiecks Schriften für die Erziehung des dichterischen Farbenempfindens bedeuten,

mögen einige knappe, zum Teil nur auf Stichproben beruhende Bemerkungen über frühere Phasen dieses Entwicklungsganges zur Hülfe kommen.

Schon das malerische Bild in Claudius' schlichter Strophe bezeichnet für die Naturschilderung der Literatur ein Neuland gegenüber ihrem Besitzstande in mittelhochdeutscher Zeit, denn dieser ist die eigentliche Nachtstimmung oder doch wenigstens ihr künstlerischer Ausdruck fremd. Das Stoffgebiet und die Technik sind beschränkt. Sie werden selbst durch Walther von der Vogelweide nicht gefördert, sondern höchstens durch einen zarten Anflug individueller Färbung modifiziert. Wenn auch die meisten Dichter des erwachenden Minnesangs Lieder aufweisen, die an eine formelhaft hingestellte Anspielung auf die jeweilige Jahreszeit anknüpfen, um Lust und Leid der Liebe zu ihr in Beziehung zu setzen, so unterbindet doch eben die untergeordnete Rolle dieser als fertige Kulissen hingeschobenen Schilderungselemente eine sorgfältigere Ausgestaltung, so dass in dieser Hinsicht eine starre Konvention Platz greift. Typisch ist z. B. die Strophe Heinrich von Veldegges:

„In dem aberellen,
sô die bluomen springen,
sô louben die linden
und gruonen die buochen,
sô haben ihr willen
die vogele singen.“ [1])

Diese gemeinsame Behandlung von Pflanzenwelt und Vogelleben lässt sich durch den ganzen Minnesang und im Hinblick auf alle Jahreszeiten verfolgen, ohne dass sie über die zitierte Stelle zur Anschaulichkeit fortschritte. Die scherzhafte Belebung von bluomen unde klê, die bei Walther miteinander wetteifern: „du bist kurzer, ich bin langer“, ist als poetische Ausgestaltung anzuerkennen; eine Verschärfung der malerischen Beobachtung bedeutet sie nicht. Der Anschauungszyklus der Minnesänger ist schnell durchmessen. Im Sommer „stât der walt in grüener varwe“ [2]):

---

1) Minnesangs Frühling 62, 25 ff. 2) Namenlos MF 6, 14.

„Ich sach vil liehte varwe hân
die heide und al den grüenen walt.“

Im Herbst werden beide ‚val‘, und die Nachtigall vergisst, „daz si schône sanc“ [1]).

Kollektive Behandlung der Natur in verblassten Wendungen — „der bluomen schîn“, der vogellîne sanc“ — muss oft als Hintergrund genügen. Geht die Schilderung ins einzelne, so werden die Lokalfarben zusammenhanglos nebeneinander hingetüpfelt:

„Wîze rôte rôsen, blâwe bluomen, grüene gras,
brûne gel und aber rôt, darzuo des klêwes blat,
von dirre varwe wunder under einer linden was.“ [2])

Es ist dies der den Minnesänger geläufige Farbenkreis, über den auch Walther nicht hinauskommt. — Da „heide“ und „walt“ die Landschaft ausmachen, werden sie öfters gegenübergestellt. Beide haben „liehte varwe“ [3]), doch dem einheitlich grünen Wald gegenüber vertritt die Heide das Prinzip des Bunten. Ihre „mannicfaltiu varwe“ [4]) wird in den kräftigsten Ton zusammengefasst: Die Blumen „an grüener heide“ [5]) und selbst die ganze Heide im Gegensatz zum Walde [6]) heissen „rôt“. Die Farbe von Heide und Wald wird verglichen. Das eine Mal gibt Walther ersterer den Vorzug: „die hât varwe mê“ [7]); das andere Mal lobt er den Wald auf Kosten der Heide:

„Swie wol der heide ir mannicfaltiu varwe stât,
Sô wil ich doch dem walde jehen,
Daz êr vil mêre wunneclîcher dinge hât,
Noch ist dem velde baz geschehen.“ [8])

Die Heide

„schamt sich ir leide:
Sô si den walt siht gruonen, sô wirts iemer rôt.“ [9])

Auch in der Symbolik hebt Walther das Rot aus den übrigen Farben heraus. Er macht die Rose zur Vertreterin der Lebensfreude:

---

1) H. v. Rugge MF 99, 29 ff. 2) A. v. Johansdorf MF 90, 32 ff. 3) H. v. Rugge 99, 29. 4) W. v. d. Vogelweide hrsg. v. Wilmanns (= Lachmann) 64, 13. 5) 114, 32. 6) 122, 33. 7) 51, 33. 8) 63, 32 ff. 9) 42, 21 f.

„Kumt iu mit zühten sîn gemeit,
Sô stêt diu lilje wol der rôsen bî.“ [1])

Schon hier stehen, wie in der späteren Literatur so oft, Rose und Lilie als die Verkörperungen von Lebensbejahung und Herzensreinheit einander gegenüber beziehungsweise ergänzend nebeneinander. Sie bilden die Krone der Blumenwelt. Sie vertreten — in einem nicht zweifellos echt Waltherschen Gedichte — die Natur, wenn sie mit weiblicher Holdseligkeit wetteifern will, eine Konkurrenz, in der sie natürlich unterliegen [2]). Dennoch sind sie würdig, die Schönheit der Geliebten zu bezeichnen:

„Got hât ir wengel hôhen flîz,
er streich sô tiure varwe dar,
So reine rôt, sô reine wîz,
hie roeseloht, dort liljenvar“, [3])

ein Lob, dessen realistische Treue durch eine andere Stelle in etwas zweifelhaftes Licht gerückt wird:

„swelch schoene wîp mir denne gaebe ir habedanc,
der liez ich liljen unde rôsen ûz ir wengel schînen.“ [4])

Auch im Epos äussert sich die Blumenfreudigkeit des ritterlichen Mittelalters; doch wenn z. B. im Parzival Îwânet auf den toten Îthêr Blumen streut [5]), so vermissen wir das durch diese Situation so nahegelegte Bild, man müsste dieses denn darin finden, dass Ginovêr klagt:

„dir was doch wôl sô rôt dîn hâr,
daz dîn bluot die bluomen klâr
niht roeter dorfte machen.“ [6])

Zur Vermittlung der Anschauung müssen auch im Epos uncharakteristische Wendungen wie „liehte“, „klâre“ bluomen, „blanke“ arme, „blankes“ bein, „klâre wîp“ [7]) genügen, letzteres Beiwörter, die körperliche Anmut im eigentlichen Sinne als „strahlende“ Schönheit schildern, und deren abgenutzte Prägung in verwegenem Grade aufgefrischt wird. Als Parzival sich das Gesicht gereinigt hat,

---

1) 43, 31 f. 2) 27, 20 ff. 3) 53, 35 ff. 4) 28, 6 f. 5) III, 159, 13 f. 6) III, 160, 27 ff. 7) III, 159, 14. 160, 27. 136, 2. 127, 4. VI, 293, 9.

„dô hete er der sunnen
verdecket vil nâch ir liehten glast.“ [1])

Doch auch zarte bildliche Anspielung lässt Wolfram der leiblichen Schönheit zuteil werden. Kondwiramûrs Lieblichkeit ist die einer tauigen Rose: weiss und rot [2]); an ihre Farben gemahnt es Parzival, als ihm die drei Blutstropfen im reinen Schnee entgegenleuchten [3]). —

Dass die im 17. Jahrhundert neu erwachende Dichtung nicht auf der des Mittelalters aufbaute, ist, was das Farbengefühl anbelangt, wohl nicht zu bedauern. Dennoch übertrifft die mittelhochdeutsche Literatur den Marinismus, der durch seine pomphaften Farbeneffekte von unserm Gesichtspunkte aus in erster Reihe auffällt, immerhin noch, wenn auch nicht in der Selbständigkeit der Beobachtung, so doch in dem dichterischen Takt der Verarbeitung. Diese erschöpft sich in der schlesischen Schule in plumpen Vergleichen, die jeder sklavisch von seinem Vorbilde abschreibt. Als Musterbeispiel kann eine Tirade aus Lohensteins Cleopatra betrachtet werden:

„Die holden Wangen lachen,
Auf denen Schnee und Glut zusammen Hochzeit machen,
. . . Der Adern blauer Türcks durchfliesst die zarte Brust,
Zinober quillt aus Milch, Blutt aus den Marmel-Ballen.
Der Augen schwarze Nacht lässt tausend Blitze fallen,
. . . Es kann der Schnecke nichts auf Zung' und Muschel rinnen,
Das den Rubinen wird die Lippen abgewinnen.
Ihr wellicht Haar entfärbt der Morgen-Röthe Licht,
Es gleicht kein Helffenbein sich ihren Gliedern nicht.“ [4])

„Der Augen schwarze Sonnen“, „die Rosen des Gesichts“, „die Mundkorallen“, „der Perlen-Schnee der Glieder“ bilden die berüchtigten Ingredienzien dieser Dichtungen, deren Gesamtcharakter selbst geniessbarere Bilder peinlich macht, z. B. den Vergleich von Wunden mit Rosen bei Hofmannswaldau: Sie

---

1) IV, 186, 4 f. cf. Walth. v. d. V. 24, 30.
2) IV, 188, 6 ff. 3) VI, 282, 20 ff.
4) 1. Abt. V. 919 ff. (Blumen 1708: Cleopatra S. 27).

„peitschte, biss sein Leib wie ihre Lippen war,
Biss Rosen um den Schnee der zarten Lenden stunden." [1])

Mit der möglichst verführerisch darzustellenden menschlichen Schönheit ist das malerische Schilderungsgebiet der Breslauer nahezu erschöpft. Was die weit zurücktretende Wiedergabe der Natur anbelangt, so schränkt Abschatz sie durch ein Urteil ein, das gleichsam programmatisch den Kreis ihres Interesses festsetzt, und das noch die Romantiker unterschrieben hätten:

„Den Mittagsglanz besiegt der Morgenröte Zier:
Dem heissen Sommer geht der bunte Lentz weit für." [2])

So gelingt denn auch z. B. Mühlpfort einmal das Bild:

„Als früh das Morgenlicht den Himmel uns entdeckte,
Und sein blau Angesicht mit Rosen übersteckte." [3])

Soweit auch die Kunst Joh. Chr. Günthers die der Breslauer hinter sich lässt: die Farbe, die bei jenen, wenn auch oft bis zum Unerträglichen gekünstelt und konventionell, so doch wenigstens vorhanden ist, fehlt in den Dichtungen dieses Lyrikers fast vollkommen. Zwar ist ihm die Farbe wesentlich für den Tag im Gegensatz zum Dunkel, wenn er schreibt:

„Schlaf, bis der Morgenröte Flügel
Der Welt die Farben wiederbringt;" [4])

zwar preist er einmal die Rose, die „mit holden Strahlen prahlt", die „das Blut der Götter trägt", deren „Antlitz Auroras Wangen hinsticht", den „Stern der milden Erden":

„Ihr göldner Umfang bricht von innen
So wie die Sonn' aus Nacht hervor;" [5])

doch solche Fälle sind Ausnahmen. Wie wenig Günther unmittelbares malerisches Schauen liegt, zeigt ein unreales, gedanklich infiziertes Bild wie:

---

1) Die versöhnte Venus V. 82 f. (Deutsche Übers. u. Ged.: Hochzeits-Ged. S. 27).

2) Das schöne Kind V. 13 f. (Poet. Übers. u. Ged. Leipzig und Bresslau 1704, S. 192).

3) Pastorelle (Teutsche Ged. Bresslau 1686: Verm. Ged. S. 3).

4) Scherzhafte Gedanken über die Rose (Gedichte [5] 1751 S. 329 f.).

5) Aria zu einer Abend-Music (ebd. S. 280).

„Die Bäche gleissen noch von Flammen treuer Brust“, [1]) ein Bild, das einer lebendig vorstellenden Phantasie nicht leicht unterlaufen wird.

Günthers Bedeutung liegt eben auf einem anderen Gebiete; doch wie er seinen Vorgängern gegenüber das gewaltige Verdienst hat, der Dichtung das Menschenherz von neuem gezeigt zu haben, so hat sein Zeit-, wenn auch nicht Altersgenosse B. H. Brockes ihr das Naturgefühl wiedergegeben.

Noch in die letzten Lebensjahre der spätesten Jünger Hofmannswaldaus reicht die Jugend dieser sympathischen Dichtererscheinung hinauf, deren treue, liebenswürdig vorgetragene Naturschilderungen einen wohltuenden Gegensatz zu dem hintergrundslosen Wortschwall der Schlesier bilden. Die Gedichte von Brockes weisen eine Schärfe der Beobachtung auf, die in unserer schönen Literatur vereinzelt dasteht. Der Sicherheit seines Auges kommt eine rührende Liebe zur Natur und vor allem ein pedantisch gewissenhafter Charakter zur Hülfe. Dieser teilt jedoch seiner Betrachtung zugleich eine naturwissenschaftliche Trockenheit mit und bricht in Kleinigkeiten den Schwung des Gedankens. Das dichterische Moment beschränkt sich auf einen schematisch werdenden Aufblick zu dem Schöpfer, dessen Allmacht sich in der Schönheit und Zweckdienlichkeit des Geringsten offenbart. Es wird sich erweisen, dass umgekehrt bei den Romantikern die expansive Gewalt der Empfindung die Grenzen der Beobachtung verwischt. Für Brockes' mikroskopische Kleinkunst ist bezeichnend die Betrachtung einer Fliege, die im Sonnenschein auf einem Erlenblättchen sitzt:

„Es war ihr klein Köpfgen grün
Und ihr Körperchen vergüldet,
Ihrer klaren Flügel Par,
Wenn die Sonne sie beschien,
Färbt' ein Rot fast wie Rubin,
Das, indem es wandelbar,
Auch zuweilen bläulich war.“ [2])

---

1) Als er sich der ehmals von Flavien genossenen Gunst erinnerte (ebd. S. 1054).

2) Die kleine Fliege. Ird. Vergnügen in Gott [2] 1739 Bd. 5 S. 99.

Mit derselben Liebe beschaut er das Spiel der Sonne auf dem Wasser, die „tausend kleinen Sonnen“ und „Blitze“ [1]). „Sonderlich ergetzen“ die Reflexe sein „Gesicht“,

„wenn selbe zwischen
Noch nicht dick bewachsnen Büschen
Und durch junge Weiden glimmen.“ [2])

Auf das benetzte Land giesst die Sonne einen „See von Glanz“; sie

„wies in tausend feuchten Spiegeln
Und bildet', auf das Laub, die flammende Gestalt.“ [3])

Die Wiese scheint „perl- und diamantenreich“ in „der Aurora Rosenlicht“; einem hellen Paradiese gleicht ihr „flammend Grün“. Jeder einzelne Tautropfen vereint alle Farben in sich, während ein Edelstein doch nur eine aufzuweisen hat; den „spielenden“ Opal aber übertrifft der Tau immer noch durch seine „viel hellern Strahlen“ [4]).

Der Vergleich mit Edelsteinen findet sich auch sonst bei Brockes ebenso eifrig verwandt wie bei seinen schlesischen Antipoden; geht er jedoch bei diesen aus der Sucht nach klingendem Pomp der Sprache hervor, so spricht bei dem Hamburger eine ehrliche Farbenfreude aus solchen emphatischen Bildern. Jeder Jahreszeit gibt Brockes als Prädikat einen Edelstein oder ein Edelmetall: Der Frühling ist smaragden, das reife Feld glänzt wie Gold, die herbstlichen Bäume gleichen dem Opal, ein Schein von Diamant und Silber umspinnt das winterliche Land [5]). Der tiefe Genuss der Farbe an sich schafft die „Fabel“ [6]) in der die Erde dem schönen Blau des Himmels eifersüchtig ihr Ultramarin, die Farbe des Pfaus und das „fast blendende“ Blau der Gentianellen entgegenhält. Der Himmel verweist ihr den Ehrgeiz: sie beide seien ohne die Sonne nicht nur nicht schön, sondern nichts. So solle die Natur denn ihre blaue Blume zu des Schöpfers Ehre

1) Das Wasser im Frühlinge 1, 24.
2) Frühlingsbetrachtungen 4, 7 f.
3) Die auf ein starkes Ungewitter erfolgte Stille 1, 120.
4) Betrachtung des Taues 1, 178 f.
5) Die Welt allezeit schön 2, 88. f.
6) 4, 14 f.

in einem „blauen Feuer blühen lassen“, er selbst wolle immer mehr in seinem „blauen Schimmer glühn“. Hier haben wir schon die später romantischen Bezeichnungen „Feuer“ und „Glut“ für die intensive Farbe zu konstatieren.

Das Gehör ist natürlich bei diesem feinsinnigen Naturfreund ebenso scharf entwickelt. Man merkt ein Suchen nach treffender Wiedergabe der akustischen Eindrücke, wenn die Nachtigall „mit klingendem Gezische“, mit „holdem Gurgeln“ die Wälder erfüllt. Doch sind diese Ergebnisse seiner Naturbeobachtung wohl unverstandener geblieben als seine Farbenstudien; jedenfalls ist ihnen in der zeitgenössischen Literatur kein verwandter Versuch an die Seite zu stellen, während seine Maltechnik eifrige Schüler gefunden hat.

Vor allem auf naturempfängliche Gemüter musste die feine Art Brockes' einen nachhaltigen Eindruck machen. Nicht zu verwundern also, dass sich Haller gerne unter die Einwirkung des Hamburgers stellt, der neben Lohenstein sein erste Vorbild wird. Haller mutet sogar seinem Schweizer Bauern zu, dass er „des Mondes Krafft, die Wirkung seiner Farbe“ kenne. Die Majestät der Alpenwelt erzieht ihn dazu, neben der philiströs-pedantischen Betrachtung hie und da mit künstlerischem Auge die grösseren Züge im Bilde seiner Heimat zu sehen. Er lässt „von Titans Glanz die Wiesen sich entzünden“ [1]) oder „der Gipfel Schnee vergülden“ [2]). Das Licht kehrt zurück in die Natur:

„Ein angenehm Gemisch von Bergen, Felss und Seen
Fällt nach und nach erbleicht, doch deutlich ins Gesicht,
Die graue Ferne schliesst ein Kranz beglänzter Höhen,
Worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht.
. . . Bald scheint ein breiter See ein meilenlanger Spiegel,
Auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt.“ [3])

Wenn nach trübem Wetter die Sonne durchdringt, so kommt gegenüber dem frischen Blumenleben wieder die peinliche, mikroskopierende Art zum Vorschein. Es sind Verse, die Lessing im

---

1) Ged. hrsg. v. Hirzel. Frauenfeld 1882. Alpen S. 29, V. 201.
2) S. 34, 321.
3) S. 34, 331 ff.

„Laokoon" zitiert und, obwohl er sie in ihrer Art als Meisterstück anerkennt, grundsätzlich verurteilt.

„Der Blätter glattes Weiss, mit tiefem Grün durchzogen,
Bestrahlt der bunte Blitz von feuchtem Diamant.
... Dort wirft ein glänzend Blat in Finger ausgekerbet
Auf eine helle Bach den grünen Wiederschein:
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet
Schliesst ein gestreiffter Stern in weisse Strahlen ein" etc.[1])

Hier malt der gelehrige Schüler des Hamburger Ratsherrn.

Nicht weniger Ehre macht demselben Lehrer Salomon Gessner, der als Fünfzehnjähriger das „Irdische Vergnügen" mit Begeisterung und Heisshunger verschlang, und der auch später immer wieder zu dem vergessenen Alten gern zurückkehrte. Seine Idyllen verarbeiten jedoch die einzelnen Beobachtungselemente mehr zu künstlerischer Bildwirkung, als der Gegenstand seiner jugendlichen Schwärmerei es vermochte, und so nimmt Gessner viele in der Romantik fast bis zum Überdruss erschöpfte Motive voraus: Der Mond schwebt hinter dem Berge herauf und wirft seine Strahlen durch die Bäume, die sich schwarz gegen seine glänzende Scheibe abheben; die Sonne geht hinter dunkeln Zedern auf oder streut am Abend ihren Purpur über die Berge, hinter denen sie herabsteigt; die Sonnenfleckchen fallen durch das Laubdach des Waldes; das glanzvolle Meer liegt still zitternd in der Morgensonne. Besonders auffällig ist die Vorwegnahme eines eigenartigen Landschaftsbildes mit samt seinem charakteristischen Vergleich: „Nebel lag wie ein See im Thal, und die höhesten Hügel standen, Inseln gleich, draus empor . . . im Sonnenglanz." Wenn wir dann an einer andern Stelle lesen: „Die Winde lagen erstaunt auf unbewegten Flügeln"[2]), so finden wir in der poetischen Grosszügigkeit der Naturanschauung die Erklärung für diesen weit über Brockes hinausgehenden Fortschritt in der künstlerischen Auffassung des Landschaftsbildes.

---

1) S. 37, 387 ff.

2) Die aus Gessners Idyllen angef. Stellen: Schriften. Zürich 1801, Bd. 3, S. 113. 1, 3 f. (cf. 3, 128). 1, 112. 3, 237 (cf. 3, 241). 1, 266. 1, 128. 2, 266 f.

Bei Chr. E. von Kleist liesse sich aus seinem Verhältnis zu Thomson, Haller, Brockes und Gessner fast apriorisch die Art des koloristischen Blicks ableiten, die wir tatsächlich finden. Er geht bewusst darauf aus, die Schönheiten, die seinem Auge draussen begegnen, als solche in sich aufzunehmen. Irin in der gleichnamigen Idylle erzieht seinen Sohn zum Naturgenuss: „Sieh . . . den Schwan . . . Sich in den roten Wiederschein Des Himmels tauchen! Sieh, er . . . Zieht rote Furchen in die Flut“ etc. [1]) Malerische Genussfähigkeit spricht aus der Strophe:

„Wenn in dem Teich das Bild des Gartens hängt
Und jedes blühnden Baums,
Um den ein Heer von Schmetterlingen sich
Mit tausendfarb'gen Flügeln jagt:
Dann freu ich mich.“ [2])

Hölty gegenüber, der, auf Gessner aufbauend, seinen treuherzig-wehmütigen Gedichten entsprechenden landschaftlichen Hintergrund zu geben versteht, geht Matthisson ein Stück weiter, indem er landschaftliche Stimmung zum poetischen Selbstzweck erhebt. Wie der ganze Tenor seiner Dichtung wiederholt sich auch seine Farbenbehandlung bei seinem Freunde Salis-Seewis. Wenige Beispiele aus der Lyrik des letzteren mögen auch Matthissons Technik vertreten. Salis, dem in der stilistischen Belebung Originelles gelingt, — des Nebels matter Flügel sinkt auf flache Sümpfe, der Morgenstern hängt still wie eine Tempellampe am Himmel, des Irrlichts Schein heisst „bläulich siech“ [3]) — ist in den Stimmungen seiner Naturbilder von der empfindsamen Modemalerei seiner Zeit entscheidend beeinflusst. Frey [4]) fasst seine Stoffe zusammen: „vornehmlich Ebene mit stillen Weihern, verschatteten Fichten- und Birkenwäldern und zitternden Espen, abendrote Felder und mondbeschienene Kirchhöfe.“ Oft erscheint Salis das Abendrot durch die Zweige des Waldes und der Laube oder durch das Kirchhofsgitter; es schimmert auf den „rötelnden Blättern“, auf den Wogen des

---

1) Sämtl. Werke [4] 1778 S. 78 f. 2) S. 72.
3) „Alpenrosen“ 1826 S. 275. Ged. Zürich 1839 S. 105 u. 102.
4) Kürschners Deutsche Nat.-Lit. 41, 2 S. 210.

Korns, ja auf den einzelnen Stoppeln des Feldes[1]). Wir werden diese Manier, übertrieben feine Reflexe mit spitzem Pinsel aufzusetzen, in der Romantik wiedertreffen. Nicht genug, dass das winterliche Land von der Sonne Schein in der blauen, stillen Luft vergoldet wird: der Lichtstrahl spaltet sich im Eis; weiss, rot und blau flimmert sein prismatisch gebrochenes Licht mit wechselnder Farbe[2]), eine physikalische Spielerei, die ebenso wie Brockes „physiko-teleologische Beweise" über die Aufgaben der Landschaftskunst hinausgeht. Besser wird den Anforderungen an Stimmungsschilderung die Anfangsstrophe des bekannten Herbstliedes gerecht: „Bunt sind schon die Felder" etc.[3]). — In einer „Elegie"[4]) will der Dichter mit „hochrot blühenden Bohnen" die Gitter seines Sommergemachs umflechten; durch „des säuselnden Laubes Öffnungen" blinke dann „der Mond und der Purpurschimmer der Frühe oder des Sonnenscheins grünlich durchwobenes Gold". Alle hier angedeuteten Lichteffekte gehören zu dem eisernen Motivbestand der Romantik. Für die herbstliche Mondnacht findet Salis bezeichnende Momente: Den Teich, der „matt versilbert durch zarten Nebelduft glimmt", das Hirtenfeuer, das mit seinem Flackern die Nacht jeweils schwärzer erscheinen lässt, das Goldblatt des Zeigers, das im feuchten Nebelrauch nur matt herunterblinkt, den „zarten, grauen Schatten" des unvermeidlichen Kirchhoftors und dazu den „eintönig vom Brunnenrohr rollenden Wasserstrang"[5]).

Auch in den Wielandschen Heldengedichten stossen uns hier und da Andeutungen von „sanftverhüllendem und verwischendem Mondlicht", von der „verschönernden Beleuchtung des Abendrots"[6]) auf; sie verleugnen jedoch den Saloncharakter des Ganzen nicht: von einer tiefen, künstlerischen Affektion des Dichters kann nicht die Rede sein. „Im ungewissen Glanz des Mondes" „schwimmen" die Bäume, „der helle Mondschein bricht durch der Büsche Nacht", — auch von der „grünen Nacht" der Hecken wird gesprochen. Der Morgen rötet „der Berge Scheitel"; verhältnismässig sorgfältig ist die Behandlung des Abends in den Versen:

1) Ged. S. 19 u. 94. Göttinger Musenalmanach 1786, S. 105 u. 6.
2) Ged. S. 22. 3) S. 3. 4) S. 36 f. 5) S. 102.
6) Werke Hempel Bd. 26 S. 136.

„Durchs Gebüsch
Und um die schlanken Pappeln spielte
Die sinkende Sonne zauberisch.
Die Schatten wuchsen, wurden immer
Nächtlicher um das stille Bad;
Nur einzeln funkeln am Gestad'
Vergüldete Rosen im warmen Schimmer
Des Abendstrahls."

Eine auffallende Abweichung von dem natürlichen Empfinden sei deshalb erwähnt, weil sie sich in dieser Zeit mehrfach findet. Wie bei Wieland die Mitternacht mit einem „braunen" Schleier die Welt einhüllt"[1]), so nennt Schubert die Abendstunde „braun"[2]).

Das Farbengefühl, mit dem Heinse der Natur entgegentritt, verhält sich zu dem seines Vorbildes Wieland wie der heisse Sturm seiner Sinnlichkeit zu dem pikanten Kitzel des letzteren. Es ist echter und tiefer, d. h. soweit der wenig umfangreiche Kreis der Reize reicht, auf die es reagiert. Die Nacht hat „etwas Zauberisches, was kein Tag hat; so etwas Grenzenloses, Inniges, Seliges"[3]), doch das malerische „Entzücken",[4]) gehört den purpurnen[5]), goldnen Zaubern des Sonnenauf- und -untergangs. „Die Sonne kam herauf im herrlichen Lichtkreis am Ende der Bergstrecke des Monte Baldo und schritt kühn übers Gebirge bei Verona im gelben Feuer; die Stirn, womit sie sich emporwarf, war Majestät, die der Blick nicht aushielt; und je voller sie hereintrat, desto öfter musste sich das geblendete Auge von dem göttlichen Glanze wegwenden, der doch so entzückend nach der blinden Dunkelheit war, dass es immer durstiger sich an den köstlichen Strahlen berauschte."[6]) Mit derselben Wärme wird das Licht der Abendsonne gegeben, das „selige Licht", dessen letzte Strahlen auf dem Gebirge ruhen, dessen „Rosen-

---

1) 16, 82. 5, 61. 16, 65. 17, 54 (cf. 5, 176). 4, 196. 11, 55.
2) Sämtl. Ged. Stuttg. 1785—6. 2, 131.
3) Sämtl. Schriften (2. Aufl. Leipzig 1857) 2, 3.
4) ebd.
5) ebd. 1, 49. 2, 25 u. 458.
6) 1, 48. Vgl. den Morgen vor Portici 1, 333 f., am Rhein 4, 402 f.

glut" die „selige Stätte der hohen Pinien zwischen blühenden Mandelbäumen und knospenden Pfirsichen und Aprikosen" [1]) bestrahlt. Die in roten Sonnenschein getauchte [2]) Peterskuppel ist ein schönes Motiv, das jedoch von den Romantikern bald totgehetzt wird. Auch ihre festliche Beleuchtung, die ein Brief an Gleim mit Enthusiasmus schildert, bildet in späteren Jahren einen gewissen Höhepunkt für die Romseligkeit einer schwärmerischen Generation. „Wie eine geliebkoste Braut steht sie da, die Kuppel mit ihrer Kirche", schreibt Heinse, „in edler ernster Pracht, und brennt und glüht wie Lebensfeuer", „wie eine unermesslich grosse, schön gewölbte Linde . . ., ganz durchwimmelt von Feuerblüten; und die Laterne darauf und die Kugel mit ihrem Kreuze kommt hervor wie ein neuer Busch, den die allgewaltige Kraft des Stammes, in jugendlicher Schöne, frisch herausgetrieben hat, und ist ebenso ganz Feuer wie lauter Blüte." „Daneben erhebt sich der ungeheure Feuerpalmbaum der Girandola." [3])

Ebenso gewaltig wie solche direkten malerischen Erlebnisse packt den Schönheitssinn Heinses auf italienischem Boden die bildende Kunst, von der ihm im „Ardinghello" der Mund übergeht. In Opposition gegen Winckelmanns und Lessings einseitigen Kult der antiken Plastik bringt Heinse die Malerei zur Geltung. Vor allem die Maler der Farbe erhebt der Held seines Romans als Apostel der venetianischen Kunst gegenüber der römischen und florentinischen Schule auf den Schild. Sie kommen dem Ziele ihrer Kunst näher als die Meister der Linie. „Wer nicht wie Tizian zu Werke schreitet, wird auch nie ein wahrhaft grosser Maler werden. Die allgemeine Stimme entscheidet hier, nicht der Künstler. Tizian ergreift alle, die keine Maler sind: und diese selbst im Hauptstücke der Malerei, welches durchaus die Wahrheit der Farbe ist, so wie die Zeichnung der wesentliche Teil der Zeichnung. Malen ist Malen: und Zeichnen ist Zeichnen. Ohne Wahrheit der Farbe kann keine Malerei bestehen, eher aber ohne Zeichnung . . . Zeichnen ist bloss ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden: die Farbe,

1) 5, 293. 2, 13 u. 449. 2) 1, 181 u. 2, 421. 3) 5, 337 u. 341.

das Ziel, Anfang und Ende der Kunst. . . . Die schärfsten und strengsten Linien, selbst eines Michel Angelo, sind Traum und Schatten gegen das hohe Leben eines Tizianischen Kopfes."[1]) Ruhiger geht Heinse selbst in einem früheren Briefe an Gleim vor, hingegen ist auch da die Zeichnung „Gefäss des Lebens", das Kolorit „Puls und Lebenswärme"[2]). Obgleich er Raphael und Michelangelo „obenan stellt", vergisst er nicht zu tadeln, dass dieser „ein elendes Auge für die Farbe hat", und dass bei Raphael die Farbe „zu sehr Oberfläche" ist[3]). Die eigentliche Poesie des Kolorits eignet andern Meistern: die trüben Farben des Burgbrands wecken ihm den Gedanken, dass diese Szene eher ein Vorwurf für Tizian oder Correggio gewesen wäre[4]), das Höchste, was er vor der Pracht des purpurnen Himmels zu sagen weiss, ist, dass „kein Tizian oder Correggio" ihn darzustellen vermag[5]). Dennoch ist diese Naturerscheinung, die herrlichste Offenbarung der Farbe, obwohl oder besser weil sie ein rein koloristisches Problem abgibt, ein prächtiges Thema für den Maler: „Wenn ich ein Landschaftsmaler wäre", ruft Demetri, „ich malte ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte und besonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendliche Melodien von Licht und Dunkel" etc.[6]). — Die dem letzten Ausruf zugrunde liegende Vertauschung eines gesichtlichen Eindrucks mit einem akustischen kommt — auch im umgekehrten Sinne — bei Heinse des öfteren vor, da sie der nach Ausdruck ringenden Emphase seines ästhetischen Empfindens ein kräftiges Mittel an die Hand gibt. Hildegard, die die Morgensonne durch das neblige Gewölk brechen sieht, spinnt die oben angedeutete Sinnesübertragung aus, indem sie von Piano, von Akkorden und Dissonanzen spricht[7]). Bei dem Aufleuchten der Girandola blitzt die Luft dem Zuschauer „wirklich lauthell" ins Herz. Auf ein verwandtes Empfinden stützt sich die mit Absichtlichkeit vorgetragene Stil-Keckheit, dass die Seele des guten Solon bei Lais' Küssen „mit den Augenwimpern auf den Sehpunkten der Augen lauter — Triller zitterte"[8]). In gegensinniger Vertau-

1) 1, 13 f. 2) 5, 110 f. 3) 1, 196 f. 4) 1, 194. 5) 2, 25. 6) 1, 184. 7) 2, 402 f. 8) 3, 48.

schung „rollen die majestätischen Töne der päpstlichen Donner“ „gleich Kanonenkugeln in der schönen Rundung des (Peters-) Platzes herum“ [1]). Der Ton der Cremoneser Geigen wird — hier spielt auch der Geschmack hinein — „ätherreiner, gewölbtvoller, süsser Kapweinklang“ genannt [2]). Was hinter diesen sprachlichen Eigenheiten steht, ist das Gefühl für die Kommensurabilität der verschiedenen Zweige des Sinnenlebens. Aus diesem Gefühl ergibt sich die Forderung eines universalen Kunstausdrucksmittels, das Streben nach einer Kunstform, in der die Möglichkeit, den Ausdruckswert der den verschiedenen Sinnen entsprechenden Künste aufeinander einzustellen, praktisch verwertet wird. Heinse, der in bildenden und tönenden Künsten gleich bewanderte Schöngeist, sieht denn auch im „Schauspiel“ ihre ideale Vereinigung, gelangt dazu jedoch von einer andern als der angedeuteten Seite aus. Der Zweck der Oper sei die Darstellung der einzelnen Menschen und seiner Leidenschaften; das Höchste der Kunst bestehe in dem „von allem andern Unterscheidenden, Individuellen, Täuschenden“; „mit dem grössten Teil ihrer Familie“, zu der alle Künste gehören, kann sich die „Darstellungskraft“ im „Schauspiel“ vereinigen [3]). Heinse hat sich noch nicht zu der Erkenntnis durchgearbeitet, dass das Zusammenwirken der Künste auf ihrer innerlichen Ausdrucksgleichheit beruht. Da er sie nur als Mittel zu äusserlicher Täuschung zusammenstellt, ist es folgerichtig, wenn die Bühnengestalt, die sie nach verschiedenen Seiten eindeutig umreissen sollen, eine Individualität mit allen zufälligen Sonderkennzeichen einer solchen ist. Umgekehrt gelangt das Gesamtkunstwerk, das von der innern Ausdrucksgleichheit ausgeht, bei R. Wagner zu der typischen Vertretung des Menschen. Die innere Ausdrucksgleichheit aber, die bei Heinse nur in einzelnen stilistischen Ansätzen durchbrach, bringt Tieck mit Bewusstsein zur Geltung. Ehe diese einleitenden Bemerkungen jedoch, den angedeuteten Zusammenhang verfolgend, in Tieck einmünden, ist das Verhältnis Goethes zu der hier skizzierten Entwicklung anzudeuten. Zwar stellt er, so entscheidend auch der Einfluss seiner Anschauungs-

1) 5, 338. 2) 2, 410 (cf. 2, 99). Ähnlich 5, 113 f. 3) 2, 95 f.

klarheit auf die Ausbildung poetischer Schilderungskunst gewesen ist, in Hinsicht auf die Farbengebung insbesondere keinen Eckstein dar: er steht von unserm Gesichtspunkte aus seitab; dennoch kann er in seiner überragenden Grösse auch von Wegen aus, die nicht unmittelbar an ihm vorbeiführen, unmöglich übersehen werden.

Die ruhige Plastik seines Stils hält sich gegenüber dem malerischen Schwung, der sich zu dieser Zeit in der Dichtung entwickelt, zurück. Einen Mangel an künstlerischer Reaktionsfähigkeit auf farbige Reize wird man dem Verfasser der Farbenlehre nicht vorwerfen: der didaktische Teil dieses Werkes bringt in seiner sechsten Abteilung die eingehendsten Erörterungen über die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe", ihren Einfluss auf die menschliche Psyche, und scheidet z. B. von dem künstlich-allegorischen Gebrauch der Farbe, etwa dem Grün der Hoffnung, den künstlerisch-symbolischen, der aus dem Wesen der Farbe herauswächst, ja er deutet sogar, wenn auch nicht ohne die Furcht, für einen Schwärmer gehalten zu werden, eine mystische Wertung der Farbe an. Die Knappheit, die dagegen bei ihrer praktisch-künstlerischen Heranziehung obwaltet, ist für die Lyrik durch das Mailied „Wie herrlich leuchtet", oder durch den „Frühzeitigen Frühling" hinreichend gekennzeichnet. Nur selten geht der Stil der gebundenen Rede über diese Anspruchslosigkeit hinaus:

„Es zittert Morgenschein
Mit blödem Licht
Errötend durch dein Zimmer." [1])

Unter den Prosaschriften lassen naturgemäss die grundsätzlich beschreibenden die stärkste Anwendung der Farbe zu. Die „Briefe aus der Schweiz" schildern den Anblick der Eisgebirge vom Fort de St. Sergues aus: „Die letzten . . . schienen in einen leichten Feuerdampf aufzuschmelzen; die nächsten standen noch mit wohlbestimmten roten Seiten gegen uns, nach und nach wurden jene weiss, grün, graulich . . . Wie ein gewaltiger Körper von aussen gegen das Herz zu abstirbt, so

1) „Morgenständchen".

erblassten alle langsam gegen den Montblanc zu, dessen weiter Busen noch immer rot herüberglänzte und auch zuletzt uns noch einen röthlichen Schein zu behalten schien, wie man den Tod des Geliebten nicht gleich bekennen . . . will.“[1]) Es liessen sich noch mehrere Beispiele für die farbige Illustration des Reisewerkes anbringen[2]). Prächtiges Kolorit erzeugt in der „Italiänischen Reise“ die Sonne des Südens. In Venedig betrachtet Goethe die Gondoliere auf den Rändern ihrer Barken „leichtschwebend, buntbekleidet, . . . wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten“, und er glaubt, das beste, frischeste Bild der venetianischen Schule vor sich zu haben. „Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, dass sie verhältnismässig wieder zu Lichtern hätten dienen können.“ Das Blitzlicht der Wiederscheine in dem meergrünen Wasser setzt „die Tüpfchen auf's i“[3]). Am 2. Februar schreibt er über die Schönheit Roms im Mondschein. „Alles Einzelne wird von den grossen Massen des Lichts und Schattens verschlungen, und nur die grössten allgemeinsten Bilder stellen sich dem Auge dar.“ Im Kolosseum haben Bettler ein Feuer angezündet; „eine stille Luft trieb den Rauch erst auf die Arena hin, dass der untere Teil der Ruinen bedeckt war und die ungeheure Massen oben darüber finster herausragten; wir . . . sahen dem Phänomen zu, der Mond stand hoch und heiter. Nach und nach zog sich der Rauch durch die Wände, Lücken und Öffnungen, ihn beleuchtete der Mond wie einen Nebel. Der Anblick war köstlich.“ So muss man auch die andern grossen Bauwerke Roms beleuchtet sehn, die hier der Sonne und dem Mond „ungeheure und doch gebildete Massen“ entgegenstellen[4]). Die Romantik ist diesem Winke in ausgiebiger Weise nachgekommen.

In Goethes erzählendem Stile ist farbige Szenerie Ausnahme: der „Laokoon“ wirkt[5]). Dass der Grund nicht etwa

---

1) Weimarer Ausgabe 19, 239. 2) 19, 241 f., 243, 279, 303.

3) 30, 133. Vgl. die Farbenpracht des Traumbildes 30, 168 f.

4) 30, 265 f.

5) Ein originellet Versuch, Lessings Weisungen auf die Landschaft anzuwenden, ist „Amor als Landschaftsmaler“.

in einem ästhetischen Defekt des Dichters zu suchen ist, ergibt sich z. B. für den „Wilhelm Meister" innerhalb des Romans aus der Erzählung der Guten-Schönen. Sie und ihr Freund haben sich, angeregt durch Haller, Gessner und Kleist, oft in die Anmut und Erhabenheit der Welt versenkt, indem sie sich im Hinweis auf die Erscheinungen der Erde und des Himmels zuvor zu kommen suchen [1]). Eine Frucht dieser Gewöhnung an ästhetischen Naturgenuss ist die Schilderung des Abends auf dem See, wie sein Spiegel, „mit den anliegenden Gebirgen vom Abendrot erleuchtet, sich warm und allmählich tiefer und tiefer schattiert", etc., „dann der Mond aufgeht und seinen Schimmer über die kaum bewegte Fläche streut [2])."

Die Vertauschung von Ton und Farbe scheint bei Goethe rein stilistischer Natur zu sein, d. h. keinem unmittelbaren psychologischen Zwang zu entspringen. Wenn die Farbenlehre von „abklingendem Licht" [3]) oder dem Ton der Farbengebung redet, so handelt es sich um feste Terminologie; die Bezeichnungen „Dur" und „Moll" für die verschiedenen Farbenstimmungen sind nur „Vergleiche", von der Musik „geborgt" [4]). Mehr lebendiges Empfinden für die Wirkungsverwandtschaft der Sinne liegt darin, dass Homunculus zugleich „gewaltig dröhnt und leuchtet", „blitzt und klingt", dass er „tönend scheint".

Nicht tiefer gehen bei Herder die Beziehungen zwischen akustischen und optischen Empfindungen, wenn auch gerne über ihre Analogien auf Grund gleichmässigen Geordnetseins usw. gesprochen wird und das Gehör „der Bruder des Gesichts" heisst. Führt Herder doch zur Verurteilung des Farbenklaviers den Grund an, dass die Töne zum Herzen sprechen, Licht und Farben aber „zeichnend und zierend" zum Verstande [5]). „Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsere eigene, innigste Natur ist. A. Es ist doch nicht etwa Peter Castel's Farben-, oder ein Bilderklavier, was in uns gerührt wird? B. Keine Bilder! Was hätten Bewegungen des Gemüts, Schwingungen und Leidenschaften unsrer innern elastischen Kraft mit Bildern? Das hiesse Töne malen. [6])"

1) 25, 1 S. 238. 2) 25, 1 S. 234. 3) I; 1, 53.
4) ebd. 348. 5) Werke hrsg. Suphan 24, 440. 6) 22, 68.

Tieck.

I.

Wenn wir im Gegensatz zu Weimar bei Ludwig Tieck eine künstlerische Verarbeitung der Aussenwelt finden, die der Heinseschen verwandt ist, so werden wir keinen Augenblick zweifeln, dass sie bei ihm für die Literaturgeschichte wichtiger sein muss als bei dem Wielandianer. Tieck ist vielmehr als jener Typus einer Generation, deren Einfluss er unterworfen ist, und der er wiederum als Vorbild dient. Tiecks ästhetisches Empfinden wächst organisch aus seinem Milieu heraus, genährt von dem Safte romantischen Denkens. — Wenn wir diese Pflanze anatomisch zergliedern, so geschieht es nicht, um ästhetisch kritisierend die gesunden Sprossen den Herbarien theoretischer Poetik einzuverleiben und die pathologischen Erscheinungen auszuscheiden, sondern um auf Grund eingehenden Studiums einer früheren vegetativen Form für die Erscheinungen unserer Zeit historisches Verständnis zu gewinnen. Denn in wie grossem Umfange diese als Ableger und Spielarten älterer Bildungen zu gelten haben, wird oft zutage treten, ohne dass wir es durch Parallelen nachzuweisen brauchten. Um in das Wesen des romantischen Natur- und Kunstempfindens — soweit sich diese von unserm Gesichtspunkte aus überhaupt sondern lassen — einzudringen, beschränken wir unser Forschungsgebiet nicht nur auf eine, wenn auch markante Dichterpersönlichkeit, eben Tieck, sondern auch hier abermals, wie schon die Einleitung es betonte, auf einen Zweig des ästhetischen Sinnenlebens, das Farbenempfinden. Denn nur, wenn wir einen ganz speziellen Teil des so komplizierten Mechanismus künstlerischen Auffassens und Wiedergebens nachprüfen, können wir in die Funktion dieses Apparates Einblick gewinnen. Obwohl gerade Tiecks romantische Art einer scharfen Sonderung disparater Empfindungen im Wege steht, muss das Seziermesser Zusammengehöriges, ineinander Verwachsenes trennen, um den Lebensprozess zu durchschauen. Die höhere Aufgabe des Anatomen ist jedoch sodann, das herauspräparierte, in seinem Wesen erfasste Organ wieder in seinen Zusammenhang hineinzustellen und sein Ineinanderwirken

mit den andern Faktoren zu beobachten. Unsere Untersuchung hätte sich somit zuerst dem speziellen Charakter des Tieckschen Farbenempfindens zuzuwenden und dann zu betrachten, weshalb und wie sich seine Fasern mit denen nichtoptischer Sensationen verschlingen. — Auf den chronologischen Längsschnitt kann unser Versuch verzichten. An ihm geht keine in höherem Grade interessante Entwicklungslinie verloren, da sich in Tiecks Jugendwerken der romantische Charakter seines Farbenempfindens fertig herausgebildet hat. In den späteren Schriften beruhigt sich entsprechend dem ganzen Natur- und Kunstgefühl auch der Farbenrausch in reziprok-ursächlichem Zusammenhang mit der Wahl erzählender Stoffe und eines ruhigen Vortrages. Ihre malerische Ausstattung schöpfen die jüngeren Novellen im wesentlichen aus dem alten Beobachtungsmaterial — wenigstens insofern, als der feste, prägnante Charakter, den Tiecks gesichtlich-künstlerische Veranlagung in seiner Jugend erhalten hat, im Alter notwendig dieselben Früchte treiben muss. Somit kann im grossen und ganzen ein systematischer Querschnitt dem Tieckschen Farbenempfinden gerecht werden. —

In Tiecks Kolorit kreuzen sich zwei Tendenzen: die Freude an der satten Farbe und die Vorliebe für Wirkungen so subtiler Art, dass sie nur dem fein angelegten Auge deutlich werden, oder gar, überhaupt unwahr, auf Konstruktion zurückzuführen sind.

Für die erste Richtung bietet der „Oktavian“ ein Beispiel von typischem Wert in der Rosenromanze. Wenn in Persien die Rosen blühn, will ich dort wandeln:

„Ach, wie ist ein Liebesblut
Das Gefilde, wenn du oben
An Gesträuchen blühend dichte
Wankst und zitterst mit den Knospen,
Und die heissen Sommerwinde,
In der Farbenglut verloren,
Kühlend baden, sich berauschen.“[1])

So schön ist nichts wie die Rose: Schau ich in dein rotes Labyrinth, so fasst mich weissagender Rausch. Als Venus die

---

1) Ludwig Tiecks Schriften. Berlin, Reimer 1828—54. 1, 273.

Erde betrat, da glänzten alle Farben in hellerem Schein, doch als sie sich zuerst einem Jüngling in Liebe einte, da brachte die Natur ihre herrlichste Huldigung dar:

„Dem heil'gen Blut
Zittert gleich das Feld in Wollust,
Und es rauschen und es treiben
Quillend ungestüm die roten
Blumen her, bedecken blutig,
Lächelnd küssend, voll und voller,
Knospend, blumend, ganz den Anger". [1])

Wenn hier eine glühende Farbe das Bild abgibt, machen ein anderes Mal die verschiedensten Farben, verbunden durch die gleiche Intensität ihres Tones, eine einheitliche Impression aus. Es ist eins der „Reisegedichte eines Kranken", die, von südlicher Sonne durchleuchtet, recht dazu geeignet sind, den in der Fülle schwelgenden Malersinn des Dichters zu illustrieren. Zudem haben sie als Eintragungen in das Tagebuch, die von keiner Überarbeitung berührt sind, den künstlerischen Reiz und den psychologischen Wert der Skizze bewahrt. In einer kleinen Arena drängt sich im prallen Sonnenschein das Volk zusammen:

„Hierher ziehn die Frauen und Mägdlein,
Mit Schmuck angetan,
In farbig seidenen Kleidern,
Sie nehmen lachend die hohen Sitze ein
Und spannen über sich bunte Sonnenschirme.
Wie ein Tulpenbret glänzt die Versammlung,
Wie leuchtende Edelsteine
Bewegen sich die Farben im wechselnden Schimmer."

Nun ertönt ferner Donner: „Die leuchtenden Farben bewegen sich unruhig." Schwere Tropfen fallen:

„Da drängen sich Weiber und Mädchen herbei,
Sie springen die Stufen herab,
Ein Flammenmeer bunter Farben." [2])

---

1) ebd.

2) Ged. Dresden 1821—3. (Die Bände der Gedichtsammlung werden in römischen Ziffern angeführt.) III, 120.

Der Vergleich mit dem Tulpenbrett ist die höchste Auszeichnung, die Tieck der Farbenpracht verleihen kann. Die Tulpe ist die Farbe *κατ' ἐξοχην*, eine Bedeutung, die sie z. B. auch bei Platen beibehält. Sie hat, um zu gelten, keinen untergelegten symbolischen Wert nötig, wie manche ihrer Blumenschwestern:

„Wer mag von Farben sprechen,
Wenn wir zugegen sind?
Keine andre Blum' gewinnt,
Beginnen wir zu sprechen.
Was soll Blumenandacht, was der Kuss bedeuten?"

— Hiermit werden Lilie und Rose getroffen —

„Wir prangen in der kühnsten Pracht,
Kein andrer wag's, mit uns zu streiten,
Wir glänzen daher in vollster Macht,
Brauchen nichts anders zu bedeuten,
Als dass in uns der Schein von tausend brennenden Farben lacht.
Stehn wir in Beeten zusammen,
Und geht der Wind durch uns Blumen hin,
So wanken und zucken unzählige Flammen
Und blenden, verwirren den fröhlichen Sinn.
Kühn die Blätter sich formieren,
Gold und Rot und Blau sie zieren,
Glanz und Pokal, aus dessen Blinken
Sonne, Licht und Bienen trinken.
Noch im Verblühn mit Farben wir prangen,
Dass in voller Majestät
Die Tulpe mit ausgespreiteten Flügeln steht.
Wozu die Sehnsucht, wozu Verlangen?" [1])

Auch in der letzten Zeile sind es Lilie und Rose, deren geistige Bedeutung die Tulpe im Vollbewusstsein ihrer realen Schönheit belächelt.

Ferner zeigt der Vergleich mit dem Tulpenbrett, wie scharf Tieck das Bild von der koloristischen Seite fasst. Wir werden oft beobachten können, wie er den koloristischen Eindruck durch Heranziehung eines Gegenstandes prägnant zu treffen sucht, der

---

1) 10, 263 f.

eben nur die Farbe als tertium comparationis mit dem behandelten Gegenstande gemein hat: Tieck betrachtet, von dem Gegenständlichen abstrahierend, in solchen Fällen die Farbe als das künstlerisch Wesentliche.

Die Farbenfreude liebt volle Belichtung, — wenigstens sofern diese den Eigenwert der Lokalfarbe erhöht. Tieck beobachtet deshalb den Beleuchtungswechsel, der durch die Abdämpfung des Sonnenlichtes eintritt. „Wenn Wolken über die Sonne ziehn, dann entfliehn alle flammenden Lichter, . . . die Farben stehn matter: Schatten und Schwärze vertilgen das Jauchzen, die triumphierende Freude der brennenden Welt.“ [1]) Er betont eine Farbe, indem er sie in die Sonne rückt: „Voran standen Rosenbüsche, die im Schein der Sonne glänzten“; [2]) die weisse Lilie erhält eine gesteigerte Leuchtkraft: „wie Mondschein steht sie in der Sonne.“ [3]) Der Blumen

„Farbe ist im Spielen
Zugekehrt der goldnen Sonne,
Deren heissen Kuss zu fühlen,
Das ist ihre höchste Wonne.“ [4])

Eine „unnennbare Freude“ kann Tieck empfinden, wenn er im vollen Sommer einen blühenden Rosenstrauch erblickt, dessen „rote Kinder“ die Sonne „küsst“: „wer vergisst in dieser vollen Blumenherrlichkeit nicht die einzelne Lilie, das verborgene Veilchen?“ [5]) — Diese starke Reaktion auf die kräftige Farbe müssen wir im Auge behalten, um herausfühlen zu können, wieviel Schönheit für den Dichter in gewissen Vorstellungen liegt: wenn Bäume „von Orangen glühn“ [6]) oder wenn in einer griechischen Traumlandschaft „rote Oleander und weisse Blütendolden über den Weg hängen“ [7]). Mit welcher Wonne mag er auf seiner Italienreise in Bozen eingefahren sein:

„Rundum Glanz und Farbenpracht;
Am Wege hohe Hecken
Von blühenden Granaten,
Gluth auf Gluth gedrängt.

---

1) Phantasien über die Kunst, hrsg. Minor KNL Bd. 145 („Ph.“) S. 44. cf. 1, 271. 2) 4, 203. cf. 1, 274 f. 3) 10, 261. 4) I, 295. 5) Ph. 93. 6) 16, 304 (cf. I, 239 u. 19, 283 7) 22, 45.

Wie voll, wie frisch, wie lachend
Hier Kuss an Kuss
Und Liebesgruss
In grünen Zweigen winkt.
Die Gefährten wandeln jubelnd,
Und werfen die rothen Blüthen
Lachend dem Kranken zu.“ [1])

Da Tieck in der kräftigen Formung solcher Motive durchaus original ist, muss er sich seine Ausdrucksmittel suchen. Schon die zuletzt angezogenen Zitate weisen die Tendenz auf, starker Farbe durch Worte wie „Glut“ o. ä. ausser Hitze auch eine Art Leuchtkraft unterzuschieben. Damit erhält sie eine Stärke und einen Reiz, ähnlich dem der transparenten Farbe, die Friedrich Schlegel [2]) und Runge [3]) entzückt und, wie sie ersteren zu Hymnen auf die Glasmalerei begeistert, so auch Tieck in dem Schein der Kirchenfenster ein „Licht des Paradieses“ sehen lässt [4]).

Nicht als ob Tieck in den gedachten Wendungen ein neues Stilmittel geschaffen hätte: es braucht nur an Brockes erinnert zu werden, an Goethes „Mignon“, wo „im dunkeln Laub die Goldorangen glühn“ — nebenbei ein Motiv, das in der Romantik oft aufgegriffen wird. Doch bei Tieck und den Seinen steigert sich mit der Tendenz zur Farbenfülle auch die Beliebtheit solcher energischen Ausdrücke, die natürlich vor hundert Jahren in ihrer Prägung weniger abgenutzt waren, als sie heute sind. — Vor allem den Juwelen wird Eigenlicht verliehen; werden sie doch auch gewürdigt, die Schönheit der Glasmalerei bei Schlegel vergleichsweise zu bezeichnen [5]). Der Vergleich mit Juwelen hat in der Romantik gegenüber früheren Jahrhunderten trotz der starken Entwertung, die bei dem häufigen Gebrauch wiederum nicht ausbleibt, anfänglich eine ursprünglichere Kraft, da die Farbenenergie des Edelsteins oft Gegenstand unmittelbarster, von jeder Konvention unabhängiger Bewunderung ist. Tieck berauscht sich an der Vorstellung eines Karfunkels, der „magisch mit eignem Feuer brennt“, „wo sonst kein Licht wohnt, in der Erde Tiefen“ [6]). Er erzählt in der Melusine:

1) III, 107 f. 2) Sämtl. Werke 1822—5. 6, 148. 3) Hinterl. Schr. Hamb. 1840. 1; 60, 96 u. ö. 4) 4, 396. cf. 2, 6. 5) 6, 148 6) II, 99.

„Nie ward es Nacht und Dunkel
Beim Sperber im Kastell,
So glänzte der Karfunkel
Roth durch die Zimmer hell.“ [1])

Solche Vorstellungen lassen hinter dem Prädikate „Brennen“ [2]), das der Rubin erhält, auch eine noch frische Empfindung vermuten. — Von ähnlicher Stärke ist die Wirkung des Goldes. Eine „Glut der Entzückung“, „güldenes Blut“ ist es dem Wahnsinnigen, und mit seinen „gelben Augen“ blickt es ihn an, dass ihm der rote Glanz tief in sein Herz hinein geht [3]). Der Glanz des Zauberkelches, den in der Phantasus-Novelle „Der Pokal“ Ferdinand sieht, „spiegelt“ dem Jüngling in sein „Inneres“ hinein: „ich möchte sagen, ich fühle ihn wie einen Kuss in meinem sehnsüchtigen Busen“. [4]) Ein noch extremeres Stilmittel wählt das impressionistisch, aber übertrieben gegebene Bild: „Der weite Raum der Fenster erglänzte von oben bis unten wie in goldenem Brand, denn Rahmen drängte sich an Rahmen“. [5]) Fast stereotyp ist das Prädikat „Glühen“ bei Rosen und Granaten [6]), obwohl diese ihm nicht so weit entgegenkommen, wie die durchsichtige Farbe des Juwels oder die stark reflektierende Oberfläche des Goldes. Auch die Orangen „glühn“, ebenso die roten Fahnen [7]); in Granaten „flammt“ [8]) die Röte. Da solche knappen Prädikate jedoch leicht verblassen, wird die Energie des in ihnen enthaltenen Vergleichs durch neue stilistische Wendungen aufgefrischt. Die Rosen blicken wie Sonnen durch das dunkelgrüne Laub [9]); die rote Spitze einer Blütenknospe, die „zugespitzten, fest zugedrückten Lippen, die sie noch nicht einmal zum kleinsten Lächeln entfalten kann“, erscheint als Feuerfünkchen [10]). Durch flackernde Bewegung wird der Eindruck der Flamme erreicht, wenn Phantasus in seiner Rechten eine Tulpe schwingt:

„Wie er sie auf und nieder regte,
Ein farbig Feuer sich bewegte.“ [11])

Den später noch auszuführenden speziellen Charakter des

---

1) 13, 155. 2) 4, 381. 3) 4, 234. 4) 4, 399. 5) 19, 78. 6) z. B. 10, 223 u. I, 239. 7) 16, 304 u. 1, 5. 8) 33, 261 9) 9, 205. 10) 27, 157. 11) III, 5.

Rot, dessen Stimmungswert bei Tieck stets in der Richtung durstig lebenbejahenden Begehrens liegt, betont die Wendung: die Rosen „lachen“. Auch dieses Wort enthält für die Zeit des Dichters eine grössere Kühnheit, als für uns. Zu üppiger Fülle steigert sich der Jubel der Farbe in dem Bilde: „Es lacht von roter Blüte der ganze Wald“.[1]) Die Emphase des „lacht“ ist dadurch verstärkt, dass es vollbetont an der Spitze des Satzes steht. — Auch die nichtroten Blumen erhalten eine Art Glanz: die Hyazinthen „leuchten“, die Vergissmeinnicht haben einen „süssen, blauen Schein“[2]). Das Leuchtende ist das Charakteristikum der Blumen gegenüber dem Grase; z. B. in dem die ganze Romantik durchziehenden Vergleiche:

„Sind die Blumen nicht wie Sterne
In das grüne Gras gesunken?
Locken sie den Blick nicht trunken
Nach dem lichten Brande gerne?“[3])

Wenn sie in demselben Sinne unter dem Attribut „golden“ zusammengefasst werden[4]), so zeigt sich die romantische Neigung, alles Freudig-Schöne mit ihrer prächtigen Lieblingsfarbe zu imprägnieren. Auf die Naturbelebung des Volksliedes stützt sich der Vergleich der Blumen- und Blattknospen mit Äugelein, die sich im Frühling auftun[5]). Es ist bei Parallelen dieser Art stets zu unterscheiden, ob sie dem Bedürfnis rein stilistischer Symbolisierung ihr Dasein verdanken, oder ob sie aus einer wirklichen, unwillkürlich aufstossenden Kommensurabilität der optischen Eindrücke herauswachsen. Das Vorbild des Volksliedes lässt im vorliegenden Falle an den Charakter eines lediglich literarisch übernommenen Redeschmucks denken. Die dem Volkslied fernstehende Wendung „das Aug in süssen Düften“[6]) weist jedoch darauf hin, dass die malerische Ähnlichkeit wiederum frisch empfunden ist.

Die Intensität der einzelnen Farben gibt der ganzen Landschaft einen strahlenden Ton. Im Frühling „sind alle Farben

---

1) I, 293. 2, 334. 2) 19, 127 u. 10, 265. 3) 1, 272. Ähnlich 10, 265. (Cf. Fr. Schlegel 8, 125.) 4) 1, 6. 5) z. B. 16, 206. 6) I, 204.

neu angeglommen“[1]). Tieck schrickt nicht davor zurück, auch das Grün von Laub und Gras, dem gegenüber die Blumen doch schon das Prinzip des Farbig-Glänzenden verkörpern, mit der stärksten Leuchtkraft zu versehen. Das Grün lockt im „Glanz“ der Gebüsche; der „Glanz“, der in den „Wiesenfarben“ glüht, ist so berauschend, dass der Dichter sich von den Bergen hineinstürzen möchte[2]): wie ein lebendiger Odem ist das Grün, wie ein lieblich Element, das alles froh umfliesst[3]). Unter dem Eindruck dieser kräftigwohligen Fülle erreicht die Diktion eine bemerkenswerte Kühnheit. Die Verstärkung der Farbe zu Licht schafft den Vergleich: Der Wald „brennt in grünem Feuer“[4]). Die „grünen Flammen“[5]) jedoch „löschen“[6]), wenn die Schatten steigen. Noch stärker wirkt diese Parallele in der Form. Im Lenz „sind grüne Pflanzen entglommen“[7]). Nicht weniger phantasievoll ist die Anschauung: „Tausend Bronnen springen mit grünen Strahlen empor“[8]).

Mit ähnlicher Kraft wirkt auf den Farbensinn Tiecks das Blau des Äthers, wenn es auch in der Schilderung hinter andern Tönungen des Himmels zurücktritt. Es ist natürlich, dass ihm das „ruhige Blau der unübersehbaren Wölbung“[9]) „Auge und Seele erquickt“[10]), denn es hat die Tiefe und den Glanz der transparenten Farbe, es gleicht einem „durchsichtigen Krystall“[11]). Die Erregung des ästhetischen Gefühls äussert sich in der Beseelung:

„Wer hat des Himmels Bläue tief genossen,
Den inn'gen Blick aus den azurnen Lüften . . .?“[12])

Es meldet sich die Ahnung von etwas Geistigem, von Sehnsucht, Liebe: „ein Auge“ entspriesst aus dem Äther wie aus „dem Quell und der Blume“[13]). Das Blau hat etwas Wohliges gleich dem Grün[14]). Die Wolken greifen mit Geistesarmen um sich, „als wenn sie sich behaglich und erfreut dort fühlen könnten“[15]); sie schauen so naseweis herab, „als ob es da oben

---

1) 2, 23. 2) 13, 235 u. 4, 208. 3) II, 141 ff. 4) 1, 8 u. 4, 131. 5) 16, 199. 6) I, 15. 7) 13, 234. 8) 13, 235. 9) 6, 41. 10) 6, 128. 11) 26, 32. 12) I, 204. 13) Ähnliches liegt dem Ätherkultus Hölderlins zugrunde, doch findet der Schwabe mit dem tiefreligiös empfundenen Pantheismus noch wärmere Worte. 14) 6, 128. 15) 26, 32.

noch gemütlicher sein könnte“[1]). Tieck setzt gerne das reine Weiss der Wolken gegen das volle Blau, von dem „zerfliessenden“ Duft der „ganz dünnen, feinen, schneeweissen“ Wölkchen[2]) bis zu der mächtig geballten, wiederum „schneeweissen“ Riesin, die einsam „über die Berggipfel hinwegzieht“[3]). In der See erscheint das Abbild des Himmels. Den ersten Eindruck des Meeres gibt Felicitas wieder:

„Da ist das grosse Meer. Wie unermesslich!
Wie brennt der Himmel in den Wasserwogen,
Wie treiben Wolken durch den weiten Spiegel.“[4]).

Das Himmelblau sagt:

Ich schaue tief auf sie herunter,
Sie alle schauen hoch zu mir daher,
Alle macht mein klarer Anblick munter,
Die herrliche Bläue im unergründlichen Meer.
Wolken kommen, Wolken ziehn
Wolken fliehn,
Treiben in meinem Gebiete hin und her.“[5])

Behalten wir im Auge, wie stark Tieck auf jede einzelne Farbe reagiert, so wird uns die Farbengebung nicht wundernehmen, die er in seinen landschaftlichen Kompositionen verfolgt. Jede Lokalfarbe setzt ihre Leuchtkraft energisch durch. Es ist tatsächlich so, wie das in Zerbino eingefügte lyrische Stück es darstellt: die einzelnen Gebilde der Natur rufen den Künstler an und bringen sich zur Geltung. Die Bäume sprechen:

„Wir rühren mit Zweigen
In den Himmel hinein,
Und spüren so eigen
Den glänzenden Schein.“

Die Rosen weisen ihre Röte, die Lilien ihre weissen Sterne; die Büsche wollen die bescheidene Fülle ihres Grün nicht übersehen wissen:

„Was verschmähst du uns?
Alles kann nicht Wald sein,
Alles kann nicht Blume sein,
Muss auch Kinder geben.“

---

1) 22, 45. 2) 26, 32. 3) 22, 45. 4) 1, 131. 5) 10, 266.

Dann die stolzen Tulpen, die Vergissmeinnicht, die trotz ihrer Kleinheit mit „blauem Schein“ „die Augen locken“, die Feldblumen, deren „goldne Sterne“ zwischen dem frischgrünen Grase glänzen [1]. „Ufergrün und Blumenrot“ werden nebeneinander gesetzt [2], und um noch mehr der bunten Farbenfleckchen zu haben, lässt der Kleinmaler das Bild der Blumen, auf deren frische Farbe die Sonne scheint, noch einmal im Wasser erscheinen:

„Wie die Blumen auf der Heide,
Wenn sie mit beglänztem Kleide
Ungewiss im Strome spiegeln;“ [3]

„helle in der Welle“ sehen sich die Vergissmeinnicht [4]. Unten im Wasser aber huscht das „goldene“ Fischlein und spritzt Tropfen Glanz gegen die Sonne [5]. — Eine einheitliche Bildwirkung ist einer Technik, die so sehr dazu neigt, die einzelnen Farben gleichwertig nebeneinander zu setzen, naturgemäss in den meisten Fällen versagt. Noch dem alternden Dichter gelingt allerdings ein Bild, dass trotz der Buntheit seines Kolorits glaubhaft wirkt, weil es offenbar wirklich einmal geschaut worden ist. „Ein Nebel lag auf der Landschaft, der sich aber hob und dem Lichte Platz machte. . . . Der Nebel zog wie Schiffe über das Meer, und wirkliche Schiffe fuhren vorüber, und die weissen Segel flimmerten blendend im Sonnenglanze . . . Die See spielte mit gekräuselten Wellen, und alle Farben tanzten in der Flut empor und tauchten unter- und ineinander: vorn ein dunkles Blau, dann Grün, das immer lichter wallte, dazwischen Rot und Violett, Gold und Azur, und in der Ferne weit, weit hinab ein zerflossener Perlenschimmer, der wie ein Lächeln weisser Zähnchen vom letzten Horizont herübergrüsste, von Phoebus' Strahlen geküsst“ [6]. Sonst fasst Tieck zwar im allgemeinen die Farben mit einem für seine Zeit aussergewöhnlich intensiven Empfinden auf; seine Kompositionen jedoch fallen trotz ihres frischen, prächtigen Tones wegen des musivischen Charakters ihrer Technik auseinander. Er hat, wo er selbständige

---

1) 10, 257 ff. 2) 13, 233. 3) 1, 271. 4) 10, 265. cf. 1, 327. 5) 1, 402. 6) 22, 44 f.

Farbenwerte geben will, das Mittel noch nicht gefunden, sie zusammenzuschweissen, während er, wie sich unten ergeben wird, bei andersartigen Vorwürfen in einer farbigen Beleuchtung die Lösung findet. Wenn ihm dieser Kunstgriff nicht zu Gebote steht, neigt er immer wieder zu dem Fehler, mit einer Farbe die andere zu übertrumpfen. Werden in der Sonne Säbel geschwungen, so glänzen sie bis in weite Ferne hinein und leuchten wie Blitze[1]): solche Übertreibungen trägt er nun auch in seine Landschaften. Vor allem sind Edelsteine und blinkende Rüstungen willkommen: weithin strahlen sie in der Sonne[2]). Überhaupt liebt Tieck jede farbige Belebung durch nichtlandschaftliche Elemente. „In der grünen Verwirrung“ des Waldes denkt er sich das hellrote Dach eines Hauses und die reinlich glänzenden Wände, im „grünen Grase“ Schwert, Schild und den „blanken“ Helm[3]). Das dankbarste Mittel zur Vermehrung der Farbenwerte ist die Staffage, die der Dichter, ein Prae, das er vor dem Maler hat, bewegen kann.

„Ein roter Mund, der Glanz der lichten Augen
Schaut als die schönste Blumenzier im Grase.“ [4])

Bunte Tierstaffage belebt den Garten der Elfen. Zwischen Tulpen, Rosen und Lilien, die „mit den herrlichsten Farben leuchteten“, wiegen sich blaue und goldrote Schmetterlinge, hängen in Käfigen aus glänzendem Draht vielfarbige Vögel[5]). Bunt muss auch die Kleidung der Menschen gehalten sein, die in die naive Farbenpracht der romantischen Landschaft hineingemalt werden. „Recht schön grün und blau“ liegt das Meer. Da kommt es aus der Ferne wie ein Täubchen, wie ein Schwan, und endlich erkennt man ein Schiff mit purpurroten Decken und anderm prächtigen Schmuck ausstaffiert. Ein Mann in rotem Mantel und silbernem Harnisch, in den Haaren einen Goldring, der durch einen grünen Kranz strahlt, tritt in das Bild. Auf dem grünen Rasen weiden weisse Lämmer, rote und grüne Papageien durchfliegen die Luft[6]). Oder: „Ein Feld prangt in schönen Blumen von frischen und glänzenden Farben, geschmückte

1) 8, 112. 2) 19, 483. 3) 4, 77 u. 1, 408. 4) 1, 112. 5) 4, 369. 6) 19, 301 f.

Herren ergötzen sich an der Pracht"[1]). Überhaupt ist die Gewandung der Personen — besonders in den romantisch zeitlosen Dichtungen — von derselben Farbenfreude wie die Landschaft. Es kann uns nicht wundernehmen, dass Purpur und Gold eine grosse Rolle spielen, die sie die ganze Romantik hindurch beibehalten. Marcebille bittet ihre Roxane:

„Reiche mir mein allerschönstes
Kleid von tiefem, dunklem Purpur,
Darauf glänzend reich von Golde
Eingewirkt die hellen Blumen,
Gib mir auch das Diadem
Von Rubinensteinen funkelnd,
Und die Ohrgehänge, glänzend
Freudentränen gleich, den Schmuck dann
Reich' um Hals und weisse Brust,
Der sich ringelt um die Schultern:
So will ich zu meinem Vater,
Wie die Kriegesgöttin blutig,
. . . Wie der rothe Morgen purpurn,
. . . Wie die Rose auf den Fluren,
Wenn sie sich im Taue badet
Und auf Blättern Perlen funkeln,
. . . Wie die Liebe will ich wandeln,
Brennend, so wie der Karfunkel." . . .[2])

Bezeichnend sind die Mittel, deren Tieck sich hier zur Betonung des Purpurs bedient: Blut, Morgenrot, Rose und Karfunkel sind ihm die vornehmsten Erscheinungsformen dieser Farbe. Als Träger strahlender Rüstungen sind natürlich Ritter gerne gesehen. Das Metall muss wiederum mit Rot und Grün zusammenwirken[3]). Auch das Weiss der Haut wird zu der kräftigen Farbe in Kontrast gestellt. Die „marmorne Fülle des Körpers quillt aus purpurnem Mieder", die grünseidene Umhüllung steht neben den weissen Schultern, der grüne Atlasmantel neben dem weissen Busen[4]). Von schwarzem Haar hebt sich glänzendes

1) 16, 304. 2) 1, 312. cf. 6, 240 u. 4, 141. 3) 19, 301 f. u. 481.
4) 18, 318 u. 333; 16, 67.

Metall ab: der blanke Helm sitzt auf dunkeln Locken[1]). Ein anderes Motiv sei deshalb angeführt, weil der Erzähler es im Vorbeigehen mitnimmt und dadurch zeigt, dass sich ihm auch Themen, die er nur streift, bildmässig gestalten. Er spricht von einer Jungfrau, „deren grüner Kranz in den brandroten Haaren sie deutlich als Braut ankündigte“ [2]). Etwas Phantastisches gibt Fortuna[3]) und der Romanze[4]) ein blauer Schleier. Blondlockig fliegt die eine durch den Tann, auf weissem Zelter jagt die die andere: die „weisse Brust“ schmückt das wehende Gespinst. In dem heissen „Hochzeitsliede“ berauscht sich der Dichter an der Vorstellung:

„Rosen, Lilien sind gestreuet
Auf den wundersüssen Leib.“ [5]).

Die schöne Frau teilt den Blumen von ihrer Holdseligkeit mit:

„Rosen, duftende Narzissen,
Alle Blumen schöner prangen,
Wenn sie ihren Busen küssen
Oder in den Locken hangen.“ [6])

Ein Sinn für feine Nüance spricht daraus, wenn der Galleriebesucher ein allerdings nur vermeintliches Gemälde, auf dem ein Mädchen eine Rose an die Lippen führt, mit den Worten lobt: „Wie sanft und zart die Röte beider ineinander leuchtet und doch so sicher getrennt ist“ [7]).

Die Röte der Lippen ist ein äusserst gerne herausgearbeitetes Moment der Personenschilderung. Tieck überträgt auch auf die Gesichter seine Technik, kräftige Farben nebeneinander zu setzen. Wiederum werden die stärksten Vergleiche herangezogen. „Wie brennende Rubinen“ [8]) sehen die Lippen aus, wenn nicht gar gegen ihre Röte des Rubins Flammen „matt und bleich“ erscheinen“ [9]). Tieck scheint die Kraft dieses schon in der älteren Literatur, vor allem aber bei ihm selbst stark abgegriffenen Vergleiches auffrischen zu wollen, wenn er schreibt: „Seht, wie dem Flegel die rubinroten Lippen so himmlisch zu Gesichte stehn,

---

1) 1, 27. 2) 17, 265. 3) 3, 131. 4) 1, 18. 5) III, 92. 6) II, 63. 7) 17, 4. 8) 1, 306 u. 365. 9) 24, 88.

als hätte er sie eigen beim Juwelier dazu bestellt“ [1]). Den Vergleich der Lippen mit Rosen sucht der Hymnus eines begeisterten Liebhabers zu beleben. „Wenn der Dichter sagt, dass Amorinen auf diesen rotglühenden Rosen scherzten . . ., wenn dieses holdselige Lächeln mit Rosenknospen verglichen wird, die sich aufthun, wenn der Strahl des Morgens sie küssend erschliesst, so ist dies alles nur allgemein, flach, ein mattes Gemälde“. [2]) Dass an Tieck das reizvolle Nebeneinander der roten Lippen und weissen Zähne nicht verloren geht, ist selbstverständlich.

„Das Kindlein lacht die Blüten an
Aus rotem Mund mit weissem Zahn.“ [3])

Die Pikanterie des Gegensatzes wird kräftig betont:

„Wie sie in leichtem Gespräch die vollen Lippen
Holdselig lächelnd öffnet,
Sprühen blitzend durch das Korallenrot die Lichter der Perlenzähnchen.“ [4])

Erwähnt sei der Vergleich:

„Noch einmal lass das Wort von süssen Lippen
Auf Rubinstrassen durch das Tor
Von Perlen gehn.“ [5])

Ausser dem Munde dient der farbigen Belebung des Gesichts vor allem das Auge, das ebenso wie die Lippen der altüberkommenen Manier nach durch Edelsteinvergleiche geschildert wird. Ferner erinnert das „göttliche Licht“ der Augen an „Sterne“, „lichte Bronnen“, „Blumen“; „Himmel“ ist das Antlitz der Geliebten, ihre Augen „ew'ge Sonnen“, ihr Sehen „Liebestauen“ [6]). Wie die Blumen, so heissen auch die Augen „golden“, ein Beiwort, das auf die Lider übergreift [7]).

Poetisch wirksam ist der Gedanke, den Blick der schönen Augen als Lichtstrahl aufzufassen. Er liegt für Tieck, der so gerne Farbe und Glanz potenziert, sehr nahe. Walther gibt Fortunat den Rat: „Du . . . musst dergleichen armen Schubjack nicht einmal mit betrunkenen Augen anblinzeln und mit dem Glanz deiner Blicke vergolden“ [8]). Im „Hexensabbath“ schlagen

---

1) 3, 84. 2) 19, 277. 3) 4, 131. 4) III, 276. 5) 3, 293. 6) I, 205. cf. II, 62. 7) 1, 26. 8) 3, 87.

die Sylphiden „ihre himmelblauen Augen so entzückt auf, dass es von dem klaren Schimmer selbst im Saale leuchtete“[1]). Später erscheint die Idee in der Form des Vergleiches: „ein Strahl ihres leuchtenden Auges streifte an mir vorüber, wie die Morgensonne unter den hohen Bäumen des dichten grünen Waldes auch den kleinen finstern Strauch am Boden auf einen Augenblick erleuchtet“[2]). Überhaupt strahlt die höchste Schönheit eine Aureole leuchtender Lebenswonne aus: die Liebe tritt aus dem Wald in die sommerliche Aue

„wie Sonne durch des Morgens Tor,
Das goldne Haar in Wellen fliessend,
Das lichte Aug' die Welt begrüssend,
Das rote Lächeln Wonne streuend,
Des Leibes Glanz rings all erfreuend;
So wie die Augen leuchtend gingen,
Die Blumen an zu blühen fingen,
Das Gras ward grüner, Wonnebeben
Schien Stein und Felsen zu beleben.
... Wer ist, fragt ich, die dort regiert,
So zart und edel gliedmasiert,
Die Klare, Holde, minniglich?“[3])

Nicht nur einzelne Worte wie „die Klare“, sondern die ganze zartsonnige Tönung mit ihrer idealen Unanschaulichkeit erinnert an mittelalterliche Vorbilder.

Die Farbe der Haut, zu der nach altem Dichterbrauch die Lilie den Vergleich liefert[4]) — einmal ist sogar sie noch „schmutzig“ gegen die Weisse des Fingers — dient mit ihrer schneeigen Reinheit dazu, Augen und Lippen zu heben, ähnlich wie die Edelsteine auf dem Busen doppelt glänzen. „Selbst ihre Blässe ... erhöht ihre Schönheit: die braunen Augen blitzen über den bleichen Wangen und unter den dunkeln Haaren so mächtiger hervor; und diese wunderbare, fast brennende Röthe macht ihr Angesicht zu einem wahrhaft zauberischen Bilde“[5]). Florentine im „Zauberschloss“ hat ein Gesicht „von dem reinsten Weiss“, Lippen „von

1) 20, 346. 2) 22, 180. 3) 4, 141. 4) II, 62.
5) 4, 271. cf. II, 62.

frischer Röthe", rabenschwarzes Haar. Das Weiss der Haut und das Dunkel des Haars bilden in ihrem Gegenspiel den Farbenreiz, der Tieck im „Runenberg" vorschwebt. „Nackt schritt" die Riesin „im Saale auf und nieder, und ihre schweren, schwebenden Locken bildeten um sie her ein dunkelwogendes Meer, aus dem wie Marmor die glänzenden Formen des reinen Leibes abwechselnd hervorstrahlten" [1]). Die Majestät des gewaltigen, schönen Körpers wirkt in den Phantasien des Wahnsinnigen nach: „Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die grossen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu?" [2]) Wir sehen: in Tiecks Personenschilderung kommt stets wieder eine bestimmte Manier zum Durchbruch — dieselbe, die wir in der Landschaft feststellten. Tieck arbeitet durch Betonung der einzelnen Farben eine lebhafte Buntheit heraus, die er gerne zu kräftigen Kontrasten steigert.

Noch ungebundener kann er sein koloristisches Temperament in seinen Zauberphantasien austoben lassen, da diese ihm keine realistische Rücksichtnahme auferlegen. Einen breiten Raum bieten für solche magische Effekte z. B. „Die Elfen". Hier schwelgt Tieck etwa in der Farbenorgie: „Nach den Tönen der Musik" — die das Farbenleben entfesselnde und belebende Rolle der Musik wird uns noch zu beschäftigen haben — „verwandelten sich die Bildnisse und glühten in den brennendsten Farben; bald war das Grüne und Blaue wie helles Licht funkelnd, dann sank die Farbe erblassend zurück, der Purpur flammte auf, das Gold entzündete sich". Wir wissen, an wie intensive Farben er denkt, wenn er fortfährt: „dann schienen die nackten Kinder in den Blumengewinden zu leben und mit den rubinrothen Lippen den Atem einzuziehen und auszuhauchen, so dass man abwechselnd den Glanz der weissen Zähnchen wahrnahm, sowie das Aufleuchten der himmelblauen Augen" [3]). Dann kommen wir in einen Saal, dessen Wände Tapeten in glühendem Purpur bedecken. Maria will näher hinzutreten, doch ihre Führerin hält sie erschrocken zurück: „Du verbrennst dich . . ., denn alles ist

1) 4, 224. 2) 4, 230. 3) 4, 372 f.

Feuer"[1])! In der Melusine „glänzt der Saal wie Gold und Edelstein",

> „wo ihm entgegen lacht
> Der grün' und rote Schein.
> Es war im schönen Zimmer
> Von tausend Farben Glanz,
> Wie nur ein einzger Schimmer,
> Es war ein Kleinod ganz." [2])

In dem unterirdischen Gewölbe entdeckt Abdallah ein fernes blaues Licht, das grüne Strahlen um sich wirft, in hundert Krümmungen zuckt und mit wechselnden Farben spielt. An den hervorragenden Spitzen des Steingemachs zuckt ein bleicher Schimmer und flutet in grünen Strahlengeweben durcheinander. In der Kluft leuchten dem Jüngling aus dem Felsen „sanfte Schimmer" entgegen. „In mannigfaltigen Verschränkungen webten und fluteten sie in tausend Farben zusammen, die Strahlen schossen hin und her und leckten die Felsenmauer und rollten sich dann in eine grosse Flamme"[3]). Der hier angewandte Effekt, die Farben kaleidoskopisch durcheinander quirlen zu lassen, tritt noch deutlicher in einer Beschreibung des Phönix hervor: „Sein Gefieder war purpurn und grün, durch welches sich die glänzendsten goldenen Streifen zogen, auf seinem Haupte bewegte sich ein Diadem von so hellleuchtenden kleinen Federn, dass sie wie Edelsteine blitzten. Der Schnabel war rot und die Beine glänzend blau. Wie er sich regte, schimmerten alle Farben durcheinander und das Auge war entzückt"[4]). Mit Behagen denkt sich Tieck in breit angelegter Schilderung die geheimnisvollen Wirkungen des Zauberkelches im „Pokal" aus. Unter der obligaten Musikbegleitung fahren aus den Fingern des Zauberers, die um den Kelch gleiten, zuckende Funken glänzend und klingend gegen das Gold. Sie folgen, wie auf einen Faden gereiht, in den verschiedensten Farben leuchtend, den Bewegungen des Fingers und drängen sich zu Linien zusammen. „Nun schien es, als wenn der Alte . . . ein wundersames Netz über das leuch-

---

1) 4, 375. 2) 13, 154. 3) 8, 142, 139 u. 69.
4) 4, 377 f. cf. 13, 115 (Melusinens Schweif).

tende Gold legte". Die Strahlen bleiben, „einer Bedeckung gleich", liegen, „indem sie hin und wieder webten und in sich selber schwankten". Die Musik wird leiser, „das leuchtende Netz" zittert „wie beängstigt". Es bricht, die Strahlen regnen in den Kelch, und aus den Tropfen erhebt sich eine rötliche Wolke, in der ein heller Punkt umherschwingt. „Da stand das Gebild, und wie ein Auge schaute es plötzlich aus dem Duft, wie goldne Locken floss und ringelte es oben, und alsbald ging ein sanftes Erröten in dem wankenden Schatten auf und ab, und Ferdinand erkannte das lächelnde Gesicht seiner Geliebten, die blauen Augen, die zarten Wangen, den lieblich roten Mund. Immer mehr drängt sich die schöne Bildung aus dem „goldenen Bett" hervor, der „weisse" Hals, die „glänzenden" Schultern, die Brüste, „auf deren Spitze die feinste Rosenknospe mit süss verhüllter Röte schimmerte". Da vernichtet Ferdinands liebendes Ungestüm die holde Erscheinung; nur „eine Rose lag am Fuss des Pokals, aus deren Röte noch das süsse Lächeln schien". Der Alte öffnet verdriesslich das Fenster: „das helle Tageslicht brach herein"[1]). An die Stelle der glühenden Zauberfarben tritt die kalte Helle, derselbe Stimmungswechsel wie im „Lovell", wo es nach der magischen Erscheinung Rosalinens heisst: „Man öffnete die Fenster; die Morgenluft brach herein . . ., und wie ein wildes Tier so fiel nüchterne Empfindung mein Herz an"[2]). Der Tag ist der Feind des glänzenden Zaubers. Wenn „ein goldner Funke ein Feuerwerk anzündet, dass sich alle Räder glühend drehen und alle Sterne in ihren Kreisen funkeln, die Flamme . . . alles in buntflammende Bewegung treibt, dass das trunkene Auge staunend sich ergötzt und den Strudel der wechselnden farbigen Flammen mit Entzücken betrachtet", so nimmt sich diese „wunderliche Stickerei . . . nur auf einem dunkeln Nachtgrunde aus; bei hellem Tageslicht würde sie nüchtern und verlegen mit all ihren Farben kokettieren"[3]). Die Anschaulichkeit, mit der der letzte Satz die öde Gequältheit wiedergibt, ist bemerkenswert. Übrigens bleibt das tausendfarbig strahlende Feuerwerk ein bevorzugtes Thema der Romantik.

---

1) 4, 399 ff. 2) 7, 25 3) 5, 336.

Auf andere Weise erreicht Tieck ein märchenhaft-buntes Spiel der Farben, indem er ein bewegtes Licht auf feste Farbträger fallen lässt. Blaubarts Weib betritt mit einer Lampe das verbotene Zimmer. „Die Wand war von bunten, wunderbaren Tapeten bekleidet, die rote Farbe und das Gold darauf schillerten, indem sie die Leuchte vorübertrug [1]). Der junge Jäger sieht auf dem Runenberge in einen Saal, „der wunderbar verziert von mancherlei Gesteinen und Krystallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinander bewegten". Auch die Tafel, die die Schöne ihm schenkt, gleisst in unheimlicher Pracht: „zuweilen war, nachdem der Schimmer ihm entgegen spiegelte, der Jüngling schmerzhaft geblendet, dann wieder besänftigten grüne und blaue spielende Scheine sein Auge"; draussen in der Nacht spiegelt sich der Mond „schwach und bläulich" in dem Geschmeide. Ein Alter warnt den Jäger: „sieh her, wie kalt sie (die Steine) funkeln, welche grausame Blicke sie von sich geben, blutdürstig wie das rote Auge des Tigers" [2]).

Auch duftigere Töne stehen der Phantasie des Märchendichters zu Gebote. „Ach!" heisst es im Hexensabbath, „Ihr glaubt nicht — als die hübschen Mädchen den . . . Wein von Languedoc hereinbrachten, der in den Kristallgläsern so zart schwebte und bebte, was sich da durchsichtige Sylphiden mit den brennenden Lippen an den Rand drängten, um von der zauberischen Flut zu nippen." Der Saal leuchtet von dem Schimmer ihrer himmelblauen Augen (s. S. 38 f.) [3]). Ähnliche libellenhafte Fabelwesen tanzen in den „Elfen" durch die Glut der Feuertapeten; ihr Körper scheint rötliches Kristall, als ströme ihr Blut sichtbar hindurch. Der Wein, der natürlich mit seinem durchsichtigen Gold oder Purpur recht geeignet ist, Tieck zu entzücken, erhält in dem eben angeführten Zitat aus dem „Hexensabbath" eine zitternde Bewegtheit, deren weiche, fliessende Lichter seinen schmelzenden Glanz erhöhen. Auch im Sternbald „regt sich die Welle, ein schimmernder Stern" [4]).

---

1) 9, 166. 2) 4, 239 f. cf. 4, 234 (gelbe Augen des Goldes). 3) 20, 346. 4) 16, 234. cf. 17, 90 („lieblich rührende und tiefe Farbe, die ohne Schatten doch wahr, ohne Weisse so blendend und überzeugend ist").

Der Vorrat der mysteriösen Lichtwirkungen bei Tieck ist mit den angeführten Beispielen nicht erschöpft. Wir sehen auch die beklemmende Dämmerung, zu der die unterirdische Sonne ihr Reich erhellt, indem sie „seltene Strahlen" an das Erz „an flimmern" lässt — abgelegene Bronnen rieseln dazu eine Totenmelodie[1]). Um den Geist im „Lovell" fliesst ein bleicher Schimmer, matt wie das blaue Licht einer auslöschenden Lampe[2]), ein Effekt, der im „Abdallah" einer unheimlichen Nachtstimmung dient. Der Jüngling brütet über den Blättern, die ihm ein Ideal zerstören sollen: „Die Lampe im Zimmer brannte matt und blau und zuckte sterbend um die rote Glut des Dochtes"[3]). Im allgemeinen beherrscht jedoch die phantastische Farbenseligkeit Tiecks gerade das Reich des Zaubers als ihre unbestrittenste Domäne.

Auf den übrigen Gebieten tritt neben die Technik krasser Lokalfarben die einheitliche Tönung durch farbige Beleuchtung. Sie ist das Mittel, eine Stimmung zu prägen, und erzielt eine geschlossenere Bildwirkung, als sie der Freigebigkeit erreichbar ist, die die stärksten Farben in den stärksten Vergleichen neben- und gegeneinander drängt. Die Gestaltungskraft des alternden Tieck reicht allerdings auch dazu, ohne eine solche farbige Beleuchtung eine Vorstellung herauszuarbeiten, die sich über die Unwirklichkeit der buntprächtigen Landschaften zu einem einheitlichen Eindruck und einer gewissen Anschaulichkeit erhebt. Dem ruhigeren Blick des Novellisten gelingt z. B. im „15. November" die Auffassung eines behäbigen holländischen Milieus: „Er sass mit Frau Susanne im hellen Zimmer, indem die grossen Glastüren nach dem reinlichen und zierlich geordneten Garten offen standen, wo der Tulpenflor glänzte und Hyazinthen auf andern Beeten leuchteten, indess eine Nachtigall ihre vollen Töne abwechselnd anschlug, und ein milder Frühlingswind die Düfte nach dem Saale hineinwehte". Und besser als durch Veilchenaugen und Rubinlippen ist in derselben Novelle eine Frauengestalt lebendig gemacht, deren kräftige Blüte der Umgebung entspricht: „Glänzt das Mädchen . . . nicht . . . wie eine volle, weisse Hyacinthe?"[4]).

1) Ph. 44. 2) 6, 171. 3) 8, 135 f. 4) 19, 127 f.

Im allgemeinen jedoch liegt Tieck diese realistische Treffsicherheit nicht; erst Heine hat dieses Element in feinerer Ausbildung mit der unplastisch-idealistischen Art der Romantik zu vereinigen gewusst. Wenn Tieck eine einheitliche Stimmung geben will, so hält er sich in der Regel an Waldesgrün, Abend- bezw. Morgenrot und Mondschein. Er erhebt eine dieser drei Beleuchtungen zum herrschenden koloristischen Prinzip, indem er ihre Wirkung sorgfältig ausmalt. Jene drei sind ihm in den „Phantasien“ die vornehmsten Offenbarungen der Farbe überhaupt[1]).

Wenn Tieck die koloristische Einheitlichkeit der Waldbeleuchtung wahrnimmt, so ist dies eine Erkenntnis, aus der die Malerei verhältnismässig spät die vollen Konsequenzen gezogen hat, die uns dagegen in der Literatur schon früher begegnete. Aber erst bei Tieck erlangt sie grössere Wichtigkeit, weil sie hier nicht wie bei E. Chr. v. Kleist vereinzelt auftritt, sondern in dem grossen Zusammenhang der romantischen Waldpoesie steht. Diese spricht denn auch immer wieder mit Tieck von dem „dämmernd grünen Schatten“ des Waldes, von der „grünen, dämmernden Nacht“[2]). Noch deutlicher ist die Auffassung des Waldlichts niedergelegt, wenn es heisst: „Der Glanz (der Sonne) mit Grün schön war gemischt“[3]) oder — die Vorliebe für das grüne Licht kommt natürlich auch in den Lauben und Alleen mit ihrem „dunkelnd grünen, poetischen Raum“[4]) auf ihre Rechnung — „die dichtverflochtenen Buchengänge, in denen das Licht zum Smaragd verwandelt wird“[5]). — Schon in dem letzten Beispiele verleitet, wie es scheint, eine Art Entdeckerfreude den Dichter dazu, das Motiv, das er einem guten Blick verdankt, am Schreibtisch, getrennt von der lebendigen Beobachtung, allzustark zu akzentuieren. Es ist jedoch schwer und subjektivem Ermessen anheimgestellt, die stets fliessende Grenze zwischen dem Wahrnehmungskapital und dem Zuwachs, den die damit wuchernde Gestaltungsfreude hinzuträgt, festzulegen. Sehr nahe liegt jedoch die Annahme einer unrealistisch-konstruktiven Weiterentwicklung

1) Ph. 43 f. 2) II, 209 u. 4, 330. 3) 4, 136.
4) 16, 321; 28, 137. 5) 4, 78.

des dem Sonnenschein angehörenden Motivs bei der Art, wie Tieck auch das Mondlicht im Walde mit einem grünen Charakter ausstattet. Mag auch eine zarte Modifikation der mondlichen Helle für ein sehr sensibles Auge wahrnehmbar sein, so macht Tieck doch durch die Massivität, mit der er diese unsagbar feine Tönung vorträgt, seine Beobachtuug verdächtig. Er vergröbert z. B.:

„Es äugelt die Nacht in den Buchenwald hinein,
Ein grünes Feuer brennt er grünen Schein“ [1]);

andern Orts redet er von dem „grünen und goldenen Dämmer des Mondschimmers“ [2]); beim Aufgang des Mondes „erglühen die weiten Gänge und werfen seltsam grüne Schatten“ [3]); die Metapher „grüne Nacht“ kehrt auch bei Mondschein wieder [4]). Hier wird in derselben unvorsichtigen Weise eine Beobachtung auf ein ihr nicht zustehendes Gebiet ausgedehnt, wie wenn das Mondlicht das Grün des Laubes selbst noch hervorheben soll. „Eichen und Buchen standen da in Glanz und helles, funkelndes Grün gekleidet“ [5]). Andere Male ist wenigstens eine Beeinträchtigung der Farbe in dem dämmernden Halblicht nicht vorgesehen. Der Berg steht „grün“ in der leuchtenden Mondnacht [6]), „alle grünen Gebüsche glänzten“, das Schilf lässt seine „grünen Schwerter“ im Mondstrahl blitzen. Vielleicht liegt jedoch in den letzten Fällen eher eine naive Beibehaltung der normalen Erscheinungsform auch unter veränderten Bedingungen vor als eine gewollte Farbwirkung. Auf jeden Fall ist Grün eine Farbe, die Tieck und denen seiner Richtung gerne in die Feder fliesst, sowie die „grüne Einsamkeit“ [7]) stets eine Hauptprovinz der Romantik geblieben ist.

Gehen wir weiter auf die malerische Wiedergabe des Waldes ein. Düster blickt der Melancholische in des Frühlings „grünes Gewebe“ [8]); durch das „grüne Gewebe“ des Waldes flimmert der Strahl des Morgens [9]). Ähnlich spricht Runge, wenn sich die Blätter des duftigen Laubdachs schwankend wie Maschen eines Schleiers übereinander schieben, von den „zarten Weben des jungen Buchenwaldes“ [10]). Auch Tieck hat oft ein feines

1) 2, 117. 2) 26, 507. 3) 13, 154. 4) 1, 34. 5) 8, 304. 6) III, 244. 7) 5, 129. 8) I, 7. 9) 8, 155. 10) Hinterl. Schriften. Hamburg 1840. 1, 70.

„Zittern“[1]) des Laubes. Dem trüben Wanderer verweist der holde Knabe den Missmut:

„Sieh, wie sich auf mein Gebot die Waldung
Neu begrünt, wie Glanz und süsses Leben
Sich auf jedem Zweige schaukelt.“[2])

Im Brief der Minne „prangen Wald und Garten“: „Von jedem grünen Zweige schaukelnd Liebesgötter hangen“[3]). Es ist ein lebendiges Schwanken und Schweben des Laubes, das auffallend an die „schaukelnden“ Achtel und Sechszehntel des Wagnerschen Wald-„Webens“ erinnert. Während diese Form des Wortes bei Runge in rein optischem Sinne auftrat, erhält das „Weben“ bei Tieck einmal ganz verschwommen stimmunghafte Bedeutung:

„Aus den Wolken zieht ein Weben
Labend über Wälder hin“[4]);

doch spielt dann auch bei ihm — entsprechend dem Beben der Blätter — der Strahl des Mondes „wallend und webend“ auf dem Rasen.

Tieck liebt solche kleinen, lautlos umeinander huschenden Lichter, den Sonnenschein, der in den Wald hinein „irrt und funkelt“[5]), den Mond, der durch zitternde Tannenzweige „flimmert“, ja das schwache Licht der Sterne, „gebrochen“ durch das finstere Laub der Ulmen[6]). Das Auge „freut sich an den Lichtern, die durch das funkelnde Buchenlaub spielen und hin und wieder an den weissen Stämmen zittern“[7]). Tieck findet für die krausen Figuren der Sonnenfleckchen einen schlagenden Vergleich, der ihn nicht loslässt:

„Einsamer ward der dichte Hain,
Gespaltener des Lichtes Schein,
Der sich in Gattern um uns legte
Und mit des Luftes Zug bewegte.“[8])

Noch in späten Novellen tritt der Vergleich auf: „Die letzten Schimmer der Abendröthe flimmern hie und dort durch die dichtvergatterten Zweige“[9]); „die stillen Bäume säuselten im sanften Winde, an ihren Stämmen glänzte gebrochen und geteilt der

---

1) 8, 341 u. ö. (s. u.). 2) I, 8. 3) I, 174. 4) I, 88. 5) Ph, 43.
6) 8, 278. 7) 22, 195. 8) 4, 137. 9) 24, 109 f.

Schein der Sonne, und auf das falbe Laub des Bodens fiel der bewegte Schatten der Blätter, der ein Gatter bildete“ [1]). Auf eine andere Weise macht Tieck das Bild jener Lichttüpfelchen lebendig, wenn er schreibt: „Der Wald war so dick, dass der Sonnenschein nur immer in kleinen Stückchen herunterfallen konnte“ [2]). — Magisch wirkt der Strahl der aufgehenden und sinkenden Sonne zwischen den Stämmen. „Das frühe Roth arbeitete sich durch den Wald, schlich gebückt und wundersam durch die niedrigen Gesträuche und weckte Gras und Blumen auf“ [3]); „ein rätselhafter Wiederschein des Abendrothes stand mitten im dunkeln Walde, und äugelte durch die grüne Finsternis“ [4]). Ebenso „seltsam“, „magisch“ bricht der Schein des Mondes durch das Laub [5]).

Die Beliebtheit des Farbenakkordes Grün-Gold, der die ganze Romantik durchzieht, trägt natürlich dazu bei, das Hineinlugen des Lichtes in das Dickicht zu einer gerne ausgemalten Vorstellung zu machen. Es ist dieselbe Harmonie, die Tieck lockt, ob „das rätselvolle Mondlicht in grünen Büschen brennt“, oder der Sonnenschein hinein „blitzt nnd funkelt“, „dass das grüne Gras am Boden zu brennen scheint und der wankende Tau mit tausend blendenden Strahlen erbebt“ [6]). Den nämlichen Charakter hat das Kolorit der Verse:

„Nun wandelt das Kind auf grünen Wegen
Den goldglänzenden Strahlen entgegen“ [7])

oder das eines Bildes aus „Lovell“, in dem künstliches Licht die Stelle des natürlichen vertritt: „Vor dem Hause goss sich ein goldner Lichtstreif durch das kleine Fenster auf den grünen Rasen“ [8]).

Natürlich entgeht Tieck auch das zerspaltene Licht in der Luft nicht, das schräg lagernd die Dämmerung des Waldes teilt. Die ruhige Massivität der Strahlenbündel könnte man im „Sternbald“ angedeutet sehn: „Die Sonne senkte ihre frühen Strahlen durch das grüne Gebüsch“ oder im Oktavian: „Durch den Wald senkt sich der Schimmer (des Mondes)“ [9]). Jedenfalls finden wir

1) 28, 418 f. 2) 9, 230. 3) 4, 337. cf. 8, 155. 4) 14, 133. 5) 11, 128 u. 14, 154. 6) II, 220. 16, 75. 4, 328. 8, 45 u. 46. 7) 16, 199 8) 6, 264. 9) 16, 151. 1, 34.

die charakteristische Lage jener Lichtstreifen oft erwähnt: „Der Mond schien schräge durch die Bäume"; „durch einige Lindenbäume warf die Sonne schräge Strahlen in sein Gemach." 1) Mit drei andern schon behandelten Merkmalen eines Tieckschen Waldinnern vereinigen sich die Lichtbündel in der Schilderung: „Die Sonne flimmerte nur an einzelnen Stellen durch das dichte Grün"; „die einzelnen zerspaltenen Sonnenstrahlen von oben, die nur das Gesicht und einzelne kleine Teile hell erleuchteten"; auch die „dunkelgrünen Schatten fehlen nicht." 2) Ein ebenfalls stereotypes Motiv ist der Blick durch das vibrierende Laub ins Freie. Mit Entzücken beobachtet der junge Maler im Wasserspiegel „das zarte Blau, das zwischen den krausen Figuren (der Wolken) und dem zitternden Laube schwamm" 3). „In wunderbaren Gestalten zittert der Mond durch die Bäume" 4); seine „goldglühende Scheibe schaut mit vollem Glanz durch die verschränkten Zweige" 5). Symbolisierend schliesst Tieck das Gedicht „Ungewisse Hoffnung":

„Suchen werd' ich; werd' ich finden?
Nach der Ferne Ferne
Treibt das Herz; durch blüh'nde Linden
Lächeln dir die Sterne." 6)

Ausserordentlich fein, wenn nicht spitzfindig, ist die koloristische Wertung dieses Themas: „Ein Zweig des Baumes . . . fährt auf und nieder und verdeckt mir bald die Sterne, bald zeigt er sie mir in bläulich-grünem Luftraum." 7) Man mag der Realistik das „Blau-Grün" trauen oder nicht; auf jeden Fall ist es bemerkenswert, wie kräftig Tieck die Grünheit des Lichtes im Laubwerk betont; er gibt ihr einen solchen Nachdruck, dass sie nicht nur bei Nacht an sich wahrnehmbar wird, — diese Eigenheit konnten wir oben schon feststellen — sondern sich sogar mit dem Blau des Himmels zu einer Mischfarbe legiert. — Ganze Veduten werden durch die Blätter geschaut. Durch das „zitternde Grün blickte ein Strom verstohlen hervor, der bald verschwand und dann wieder schön gekrümmt wie ein weiter See im Sonnenschein glänzte" 8). Der zarte Klang der Flöte deutet

1) 16, 126 u. 20. cf. 8, 46. 2) 16, 226 f. 3) 16, 45. 4) 6, 14. 5) 26, 506. 6) II, 217. 7) 7, 230. 8) 8, 45.

„blaue Berge, Wolken,
Lieben Himmel sänftlich an,
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen“ [1]).

Hier ist der reizvolle Gegensatz zwischen der plastischen Nähe des farbensatten Laubwerks und dem verschwimmenden Duft der Ferne zu Bewusstsein und Ausdruck gekommen.

Verwandt sind mit Thematen dieser Art die Bilder, die Staffage in den Wald hineinkomponieren; doch wirken bei der Lösung dieser Aufgabe ausser dem Blick durch das Laub auch das Grünlicht- und das Sonnenfleckchenmotiv mit. Besonders reizvoll ist das erstere Mittel, da das grüne Licht als Gesamt-Tönung ein verbindendes Medium und als ausgesprochene Farbe einen wirkungsvollen Rahmen für die kräftigen Töne der Gewandung abgibt. Einige Stellen mögen die drei Gesichtspunkte, die Tieck der Staffage im Walde abgewinnt, illustrieren. Bewegte Gestalten „schimmerten aus dem Grün hervor“ [2]); aus dem für unsere Zwecke schier unerschöpflichen „Sternbald“: „Seht, wie der Purpur des Kleides mit den goldenen Spangen in der grünen Dämmerung schimmert“; [3]) endlich: „seine Wangen waren mit dem schönsten Roth gefärbt, über das der grüne Waldschatten hin- und herzitterte.“ [4]) Im letzten Falle muss wieder einmal eine Entscheidung darüber, wie weit gedacht, wie weit geschaut, unversucht bleiben. — Wir sehen, welche koloristischen Reize für Tieck die bei ihm so häufigen und dann hauptsächlich auf Eichendorff übergehenden Bilder besitzen, auf denen glänzende Gestalten und ganze Kavalkaden durch das Grün ziehen. Durch den Wald jagt die Romanze, eine schöne Frau auf weissem Zelter, fliegt Fortuna, ein süsses Gebild, und rings erglänzen die Tannen, brausen die Eichen in Entzückung [5]). Zur Zeit der Minne und der Abenteuer sah man

„Jungfraun auf den weissen Zeltern
Durch grüne Haine traben, Falken führend“ [6]):

Die Minne selbst tritt aus dem Wald:

---

1) 10, 291. 2) 28, 291. 3) 16, 240. cf. 227. 4) 9, 162.
5) 1, 18 u. 3, 131. 6) 5, 528.



„Und aus dem grünen Waldesraum
Erglänzt ein leuchtend goldner Saum,
Von Purpurkleidern, die erbeben
In Gluth, wie sich die Glieder heben.“ [1])

Eine ganze Reiterschar blitzt durch den Wald; bunter Kriegspomp taucht aus dem Dunkel; voran wieder eine schöne Amazone:

„Reiter streifen glänzend durchs Gebüsch
Und bunte Fahnen fliegen durch das Grün,
Und Federbüsche wanken, gold'ne Rüstung.
Voran stürzt auf dem weissen Zelter flüchtig
Ein strahlend Frauenbild so wunderbar
Mit Spiess und Helm und Harnisch golden glänzend.“ [2])

Im Zimmer erhält das Licht wie im Waldinnern eine kräftig farbige Nuance, die es mehr betont als dämpft. Oft dient der Schilderung eines anheimelnden Raumes das Licht, wie es durch Baumkronen oder durch Ranken, die das Fenster umspinnen, ins Zimmer fällt[3]). Es ergeben sich daraus dieselben koloristischen Bedingungen wie im Walde. Auch hier fallen die Sonnenstrahlen schräg herein[4]), webt eine „kühle, grüne Dämmerung“. Wir verstehen auf Grund dieser Analogie, welchen malerischen Reiz für Tieck der Akt hat, den er in ein solches Interieur hineinstellt: „und sie stand nun nackt . . . vor mir in der grünen Dämmerung, die mediceische Venus, indem vor dem Fenster das grüne Weinlaub zitterte und einen Flimmerschein durch das Gemach warf.“ [5]) — Ein seltsames Licht stimmt im „Lovell“ den Raum auf feinen Musikgenuss. „Ich musste ihm mehrere Sachen auf dem Fortepiano spielen, der Abend goss durch die roten Vorhänge ein romantisches Licht um uns her; die Töne zerschmolzen im Zimmer in leisen Accenten.“ [6]) Ein unheimliches Milieu schafft derselbe Effekt im „Abdallah“. „Der Mond schien blutig durch die purpurnen Vorhänge auf den Boden.“ [7]) Die Ausstattung des Raumes kommt dem getönten Licht in der Vorbereitung der üppigen Zauber des Pokals zur

1) 4, 141. 2) 1, 408. 3) 9, 206. 16, 251. 4) 16, 20.
5) 6, 308. 6) 6, 94. 7) 8, 238.

Hülfe: „Ein grosses Zimmer umfing sie, das mit rotem Damast ausgeschlagen war, den goldne Leisten umfassten. Die Sessel waren von dem nehmlichen Zeuge, und durch rothe, schwerseidene Vorhänge, welche niedergelassen waren, schimmerte ein purpurnes Licht.“ [1]) — Ein Jahr vorher hatte Goethe in der „Farbenlehre“ auf die psychologische Wirkung eines einfarbig gehaltenen Zimmers hingewiesen und den Ausspruch eines geistreichen Franzosen wiedergegeben, dessen Gesprächston sich mit der Farbe der Möbel änderte. — Zarter ist die Stimmung: „wie die Sonne so schön über die Berge dort unterging und es rot dämmerig in der Stube wurde.“ [2])

Für das schlichte Werktagslicht eines hellen Zimmers fehlt Tieck naturgemäss das Auge, ein Interieur jedoch mit den Helldunkel-Problemen etwa eines Rembrandt, soweit dieser mit einer scharf lokalisierten Lichtquelle arbeitet, muss ihn fesseln. So lesen wir im „Sternbald“: „Drinnen in der Köhlerhütte war ein kleines Abendessen zurecht gemacht, kein Licht brannte, aber einige Späne, die auf dem Herde unterhalten wurden, erleuchteten die Hütte . . . Er . . . bewunderte die Wirkung des Lichtes auf die Figuren, . . . er prägte sich die Figuren und Erleuchtung seinem Gedächtnisse ein, um einmal ein solches Gemählde darzustellen.“ [3]) In demselben Roman sehen die Künstler, wie in einer Eisenhütte nachts gearbeitet wird. „Vom Feuer und dem funkenden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, alles glich bewegten Schatten, die von den hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden.“ [4]) Dieses Aufsuchen wirkungsvoller Beleuchtungsbedingungen geschieht später einmal in bewusster Erinnerung an Schalcken, der, Schüler von Gerrits Dow und somit Enkelschüler Rembrandts, Tieck in Berlin und Dresden bekannt werden konnte. 1841 schreibt der Dichter: „Jetzt zeigte sich ihm ein Bild ganz so, wie viele von Schalcken unsere beifällige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen: „Die Alte neigte den Kopf fragend mit einer Kerze vor, so dass die Flamme des Lichtes nur ihr bleiches, runzelvolles Gesicht beleuchtete.“ [5]) Auch sonst wird wie bei

1) 4, 397 2) 24, 70. 3) 16, 364. 4) 16, 357 f 5) 26, 506.



Rembrandt und Schalcken vor allem des Gesicht herausgehoben, während das andere ins Dämmer zurücktritt oder nicht interessiert. So im „Alten vom Berge“: „Indem Eduard in der Dämmerung die Hütte betrachtete und das Gesicht sah, dessen braune und gelbe Formen vom glimmenden Feuer ungewiss beleuchtet wurden.“ [1]) Eine noch eigenartigere Wirkung schwebt Tieck im „Dichterleben“ vor: „Sie rückten ihre Stühle an den flackernden Kamin, und indem die Flamme, die am Tage mit bleichem Schein leuchtete, ihren Glanz auf die beiden entstellten Gesichter warf, die mit ermatteten Augen vor sich hinstarrten, war es, als wenn von der Glut zwei Leichname oder Sterbende noch blasser gefärbt würden.“ [2])

Bereits 1797 tritt dasselbe Thema in einer Form auf, die durch den Kampf zweier Lichtquellen noch weiter kompliziert erscheint. „Golden sah der Mond durch die Baumgipfel herab, und ein heiliges Feuer brannte auf einem Altar in der Mitte des Platzes. Alle Feen und Geister fassten sich bei den zarten Händen und tanzten umher, indem . . . der Schimmer des Feuers und das Licht des Mondes seltsamlich auf ihren Antlitzen wechselte.“ [3]) Schon dieses Beispiel zeigt, dass sich die einseitig-farbige Beleuchtung bei Tieck nicht auf das Interieur beschränkt; der Mond und mehr noch das Rot der Sonne bringen ähnliche Schlaglichter hervor, die der Künstler dann gerne wiederum auf dem Gesichte spielen lässt: „Jetzt lag das Abendrot auf ihren Wangen“ [4]); „die Sonne sank tiefer und schien dem Alten feurig ins Gesicht.“ [5])

Diese Fälle führen uns von selbst auf ein Gebiet des ästhetischen Naturgenusses, das für die Romantik überhaupt und speziell für ihr malerisches Empfinden bezeichnend ist, den Kult des Abend- sowie des Morgenrots und des Mondscheins, die wir oben schon neben dem Wald als die Hauptobjekte für Tiecks Stimmungskunst erwähnten.

Im Lovell heisst es sehr bezeichnend:

> „Das goldne, tiefgesenkte Abendrot,
> Des Mondes zarter Schimmer, der Gesang

---

1) 24, 196. 2) 18, 151. 3) 9, 207. 4) 16, 58 u. 319. 5) 16, 43.

Der Nachtigallen, jede Schönheit gab
Mir freundlich stillen Gruss.“ [1])

Die Schönheiten der Sonne insbesondere sind erschöpft mit der Aufzählung:

„O Sonne mit deiner Morgenröte,
Mit deinem lieblichen Abendglanze;“ [2])

es folgt sofort: „Du Mond mit deinem freundlichen Schimmer.“ Wir haben natürlich eine gewisse Primitivität darin zu sehen, wenn hauptsächlich die auffallendsten Effekte in Betracht gezogen werden, und wenn Tieck ihnen auch in der Praxis tatsächlich die meiste Arbeit seines Pinsels widmet. Diese Einseitigkeit muss jedoch dem Umstande zugute gehalten werden, dass Tieck in unserer Literatur erst am Anfang einer Naturschilderung nach grossen malerischen Gesichtspunkten steht.

Wollen wir verstehen, wie der ganze Farbensinn des Romantikers darauf eingestellt ist, gerade in den erwähnten Phänomen zu schwelgen, so müssen wir uns vergegenwärtigen, nach welchen Seiten er besonders entwickelt ist. Wenn wir bedenken, wie Tieck sich in die Pracht der vollen Farbe kniet, so verstehen wir, weshalb er sich an der Symphonie eines Sonnenuntergangs berauscht. Sodann tritt gerade bei der dichterischen Ausprägung solcher wuchtigen Farbenwerte die zweite eingangs erwähnte Tendenz in Tiecks Farbenempfindung zutage, die Vorliebe für alle jene Erscheinungen, die hauchartig und zitternd, flimmernd und huschend, verklingend und bleich das romantisch Ahnungsvolle, geheimnisreich Lebendige vertreten. Es ist das Prinzip, das Tiecks Mondscheinlandschaften beherrscht, ohne allerdings die Freude an der Fülle des Lichtes ganz zu verdrängen: das Verhältnis der beiden Richtungen ist gegenüber den Abend- und Morgenstimmungen umgekehrt. Wir müssen uns jedoch mit der zweiten Tendenz, die Tiecks Farbengebung beherrscht, erst vertraut machen, ehe wir den Niederschlag der genannten Naturstimmungen in Tiecks Kunst betrachten.

Die vollen Farben verlieren ihre Starrheit, indem es sie

---

1) 7, 234.
2) 10, 224.

wie nervös überschauert. Wenn die Tulpen in brennenden Massen zusammenstehen, so geht der Wind über sie her, und es

„wanken und zucken unzählige Flammen
Und blenden, verwirren den fröhlichen Sinn“ [1]).

Die Rosen, die „blühend dicht“ beieinander hängen, „wanken und zittern“ in den heissen Sommerwinden, das ganze Feld „zittert in Wollust“ [2]). Die Purpurkleider „erbeben in Glut, wie sich die Glieder heben“ [3]). Hierhin gehört es wiederum, wenn der Sonnenschein in den Wald „irrt und funkelt“ [4]), indem die gleichmässige, für Tieck langweilige Wucht seiner Lichtfülle in tausend zuckende Scheine aufgeteilt wird. Ähnlich sind Zweck und Mittel im „Abdallah“: „Ein gelber schräger Sonnenstrahl schimmerte gebrochen durch die fernen Zedern und erglühte durch die Zweige wie Flammenstreifen auf dem grünen Berg, die im Rauschen des Waldes funkelnd auf- und niederzuckten.“ [5]) Andererseits sorgt der Nebel dafür, die massive Kraft der Sonne zu brechen, dem romantischen Empfinden anzupassen. Tieck liebt an sich schon die Wolken, die grau um die Baumkronen „flattern“ [6]), — auch hier Auflösung der Ruhe in hastiges Durcheinander — den Nebel, der sich um die Berge wickelt und Wolken und Felsen zu einem „verworrenen Haufen zusammenballt“ [7]). Doch noch mehr entspricht es seiner aufgeregten Manier, wenn in die „dämmernde Verwirrung“ die Sonne strahlt. Verhältnismässig einfach klingt noch: „Matte Schimmer bewegen sich im Dunste;“ [8]) sonst „zucken hundertfarbige Schimmer durch den Nebel und flimmern in mannigfaltigen Regenbogen“ [9]), „flimmert“ der Nebel „in tausend blendenden Sternen, von einem Sonnenstrahl durchbrochen“ [10]). Die Freude am nervös quirlenden Getümmel ist dieselbe, die in den magischen Brillanteffekten die „Schimmer durcheinanderzucken“ lässt. Verwandt ist mit den eben genannten Landschaftsmotiven das Zauberphänomen beim Auszuge der Elfen: „in der Luft flatterten Lichter und weisse Nebel.“ [11]) Wenn die Sonne nicht durch Dunst in jene

---

1) 10, 264. 2) 2, 273 f. 3) 4, 141. 4) Ph. 43 (s. o.). 5) 8, 46. cf. 45. 6) 14, 133. 7) 6, 126. 8) 16, 73. 9) 6, 126 f. 10) 8, 47. 11) 4, 391.

blitzenden Pünktchen und Strahlen gebrochen wird, sondern klar am Himmel steht, so müssen wandernde Wolken verhüten, dass ihre Lichtfülle zu breit und schwer wird, müssen sie in flüchtige, die Landschaft überfliegende Wellen auflösen. „Die Wolken zogen unten am Horizont durch den blauen Himmel, die Wiederscheine und die Schatten streckten sich auf den Wiesen aus und wechselten mit ihren Farben."[1]) „Eine heilige Ruhe schwebte mit leisem Fittich über die Gegend, hundert neue Schönheiten gossen sich aus, wenn sich der Schatten vor den Wald hin ausstreckte und die Berge höher hinanlief, über das weite Gefilde lagen Dunkel und Sonnenschein freundlich zusammen und wechselten und spielten durcheinander."[2]) Geheimnisvoller sind diese huschenden Lichter natürlich noch, wenn ihre Bewegtheit keine starke Leuchtkraft zu paralysieren braucht, wenn also etwa der Mond „einen freundlichen Schein über den Strom jagt"[3]) oder eine Fackel die flackernde Unruhe ihres Lichtes den beschienenen Gegenständen mitzuteilen scheint: „Jetzt kamen sie (mit Fackeln) in einen Orangenhain, und die goldenen Früchte funkelten zitternd und schwankend in dem dunkelgrünen Gehölz, in dem sie vorbeiritten."[4]) Ins Gigantische vergrössert bietet sich dasselbe Bild im „grünen Bande", wo Friedrichs Burg in lichter Lohe steht: „Der Burggraben glühte in dem Wiederschein, alle Wälder und Berge wankten hin und her im zitternden Flammenglanze."[5]) — Ein weiteres Mittel, um die Wucht der Sonne zu mindern, ist ihre Herabdämpfung zu einem weisslich dünnen Licht. Eine Gewitterlandschaft im „Lovell": „Wie fliehende Heere jagen Wolken Wolken, und die Sonne flimmerte bleich auf fernen Inseln, die ganz weit weg wie goldne Kinderjahre in der Sturmfinsternis dastehen."[6]) Dieses Bild steht übrigens in einem Zusammenhang, der in interessanter Weise dartut, wie sich eine Vorstellung in der Phantasie behauptet und in verschiedenen Versionen immer wieder an die Oberfläche kommt. Stets heben sich die Eilande wie Gefilde der Seligen als freundlicher Durakkord von der Mollstimmung ihrer Um-

---

1) 16, 273. 2) 8, 46. 3) 8, 81. 4) 24, 110. 5) 8, 295. 6) 6, 226.

gebung ab. So zweimal in den „Phantasieen", das erstemal freilich in dem von Wockenroder herrührenden Aufsatze „Die Wunder der Tonkunst"; doch will diese andere Autorschaft bei Aufzeichnungen, die auf Gespräche mit Tieck zurückgehen und von diesem überarbeitet sind, nicht viel besagen. „Und bald ist die Tonkunst nur ganz ein Bild unseres Lebens . . . eine kleine fröhliche grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, — die auf dem dunkeln, unergründlichen Ozean schwimmt."[1]) Ebenfalls in Beziehung auf die Musik lesen wir dann in der Tieckschen Abhandlung „Die Töne": „Was könne staunenswürdiger sein, als dass sich der dürren Gegenwart zum Trotz „ein neues Land, eine paradiesische Gegend über unsern Häuptern ausspannt, mit Blumen und herrlichen Bäumen und goldenen Springbrunnen? Wie im stürmenden Ozean eine selige Insel"[2]) etc. Vielleicht lässt sich hierher stellen, was die Romanze von der Begeisterung singt:

„Phantasie im goldnen Meere
Wirft, wo sie nur kann, den Anker
Und aus grünen Wogen steigen
Blumenvolle Wunderlande."[3])

Sicher aber finden wir den Vorwurf schon im „Lovell", wo er zuerst auftauchte, mit einem andern verschmolzen, der, wie wir noch erkennen werden, Tieck in ähnlicher Weise wie die Insel im Meer oft beschäftigt hat: die bestrahlten Bergkuppen, die über Dunst und Dämmer leuchtend hervorragen: „golden stehn die Spitzen der Hügel da, wie elysäische Inseln in einem trüben Ozean."[4]) Als interessant sei hinzugefügt, dass sich bei Eichendorff dasselbe Doppelbild findet:

„Die glühenden Berge ragen
Wie Inseln aus weitem, dämmerndem Meer."[5])

Zu der Abschweifung, die wir uns haben zuschulden kommen lassen, zwangen uns die Quersprünge künstlerischer Vorstellungsverbindungen, deren lebendige Wechselwirkung glücklicherweise jedes Systems spottet.

---

1) Ph. 55. 2) Ph. 86. 3) 1, 137. 4) 6, 164. 5) „Die Lerche".

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück, so haben wir neben die Gewitterstimmung mit den fahl beleuchteten Inseln eine Vorfrühlingslandschaft aus dem „Sternbald“ zu stellen: „Die Sonne schien blass und gleichsam blöde auf die warme, dampfende Erde hernieder.“[1])

Für das ersterbende Licht findet Tieck ein Beiwort, das später besonders bei Eichendorff, auch auf entsprechende Klangwirkungen ausgedehnt, wieder erscheint: „Durch das Fenster dämmerte ein irrer Schein der Sterne.“[2])

Am stärksten kommt die Tendenz, geheimnisvolle Schimmer aufzuspüren, zum Ausdruck, wenn Abdallah erzählt: „Der Schein der Nacht flatterte um ihn her und verstellte alle seine bekannten Züge.“[3]) Hier malt Tieck in das lichtlose Dunkel blasse Reflexe von einer gewissen unheimlich regellosen Lebendigkeit hinein und lässt dadurch herausfühlen, was ihm in der volltsändig tiefen Nacht fehlen muss, die alle Farbe negiert. Er ist jedoch dem Dichter der „Hymnen an die Nacht“ nicht wesensfremd genug, um nicht die Schönheit der „Weltkönigin“ zu empfinden. „Immer sagt der Mensch ‚Heitre, Licht‘, wenn er das Erfreuliche, Glückselige bezeichnen will. O, in dieser Nacht, als ich im Cypressenwäldchen wandelte, und dann in der Felsengrotte ruhte, von Dunkel und Finsternis umflossen, wie glücklich, wie selig war ich. Ich sog an der duftenden Blume der Nacht.“[4]) Er findet auch ein plastisches Schilderungsmoment für die Dunkelheit. Sie erscheint ihm wie körperlich. Im Dickicht lastet sie wie in schweren Schichten, „liegen die Schatten übereinander“[5]); im abendlichen Walde „wogt und wühlt sich ein blauer Mantel aus den übereinander liegenden Schatten hervor“[6]), letzteres übrigens ein Bild, in dem die rhythmischen Schwingungen des Gewandes in ihrem allmählichen Auftauchen gut beobachtet und wiedergegeben sind.

Im allgemeinen verschwindet jedoch die dichterische Verwertung der lichtlosen Dunkelheit vor dem Überschwung der Mondnacht. Diese kommt im Gegensatz zu der toten Finsternis Tiecks koloristischer Manier entgegen, indem sie ihm

---

1) 16, 200. 2) 8, 117. 3) 8, 81. 4) 19, 268 f. 5) 8, 188. 6) 14, 134.

all jenes fragende, heimliche Leben zuträgt, das er seinen Lichtern und Farben so gerne gibt. Wo ihm der stumme Schatten wie eine Mauer den Blick wehrt, öffnet ihm der Mondschein die „reiche, weite Landschaft, die unter ihm liegt, kenntlich wie ein Rätsel, mit Schatten und Gold umsponnen“ [1]). Schon hier mag die Bemerkung Platz finden, dass Tieck in bezug auf den Mondschein Gold und Silber promiscue gebraucht, wenn er auch in seiner Begeisterung meist das prächtigere Metall bevorzugt. Vor allem aber äussert sich seine leicht über das Ziel hinausschiessende romantische Art darin, dass er die stille Feier der Mondnacht in eine bunte Pracht, ein nervöses Gewimmel zu verkehren sucht. Wenn der Mond aufgeht

„Ist ein Garten oft ein seltsamlich Geflimmer [2])
Von tausend und tausend brennenden Farben,
. . . Um alle Blätter brennen Lichter,
. . . Und (ich) blicke mit irrendem Auge
In das blendende Farben- und Glanzgetümmel,
Das sich mir entgegenschüttet.“ [3])

Tieck teilt den ruhigen Mondschein in „zauberische Wiederscheine“ [4]) auf: es „funkeln Schimmer über See und über Land“ [5]). Da somit das Licht in einem leisen Tremolo vibriert, legt seine allgegenwärtige Fülle den Vergleich mit dem Regen nahe. Ein „Strahlenregen ergiesst sich vom Monde“ [6]); wenn die Fee Allina auf den silbernen Wassern ruht, ist es gar ein „Funkenregen“, der sich „um sie ergiesst“, „um sie spielt“ [7]). Schwärmt dagegen Abdallah: „Ha! der ruhige See, über den sich der Mondenschimmer so lieblich herabsenkt“ [8]), so kommt neben einer sanft segnenden Bewegung, in der hier vielleicht etwas von romantischer Erosahnung liegt, auch die Gleichmässigkeit des Lichtes zur Geltung. Dieselben Elemente vereinigen sich im „Karl von Berneck“ zu dem Ausdruck: „Das schönste Leben sinkt golden aus dem offenen Himmel nieder.“ „Es schwärmt jauchzend durch die Wipfel hin“ [9]) heisst es an

---

1) III, 244. 2) cf. Flimmerschein“ 11, 128 u. ö. 3) 10, 253. 4) 16, 359. 5) 16, 135. 6) 16, 281. 7) 11, 260 f. cf. I, 41. 8) 8, 4. 9) 11, 128.

derselben Stelle weiter. Man fühlt heraus, wie sehr es dem Romantiker Bedürfnis ist, das überquellende Vollgefühl in strömende Bewegung umzusetzen. Man vergleiche hierzu:

„Da fliesst des Mondes goldnes Licht,
Durch Thal und Wies' und über den Strom." [1])

„Die Flur deckt sich mit Wellen von Schimmern" [2]). „Keine Wolke war am Himmel, es war, als wenn sich ein Meer mit unendlichen goldnen Glanzwogen über Wiese und Wald ausströmte und herüber nach dem Felsen bewegte" [3]): Tieck malt nicht nur die beschienene Landschaft, sondern auch die lichtdurchflossene Luft, die darüber liegt. Er sieht ferner, nach oben gewandt, die Helle des Äthers, durch den der Mond seine Strahlen giesst: „Der Himmel lacht so frei" [4]); er „wölbt sich" „mondерhellt, durchsichtig", wie „ein Krystall" [5]). — Dem so Betrachtenden löst sich der ganze Blick in einen grossen, pointilliert gedachten Lichtkomplex auf:

„Erd' und Himmel mit Geflimmer
Sich zu einem Glanz verband." [6]) —

Es ist eine wohltuende Helle; sie gibt wie Abendrot und Nachtigallengesang „freundlich stillen Gruss" [7]). „Wie der Schein des Mondes" sind Omars Gedanken über den Ewigen: „sie leuchten auf den Pfad, ohne zu blenden", sie „verschlingen die Allmacht mit der Lieblichkeit" [8]). Die Stille und Milde des Lichtes kommt in einem Prädikate zum Ausdruck, dessen schlichter Realismus der sonstigen nervösen Auffassung des Mondscheins widerspricht. Der Mondschein „lag auf allen Bäumen" [9]), „lag auf dem Dache . . . und den Fenstern" [10]). Es ist das Licht, das sich breit und ruhig wie ein Körper aufheftet, so wie sich auch die Sonnenstrahlen in die Kirche hinein „legen" [11]). Im „Zerbino" ist dieses Moment angedeutet:

„Wenn . . . der Mondschein sich ausstreckt,
(Ist ein Garten oft ein seltsamlich Geflimmer etc.)" [12])

Es folgt ein Passus, der oben die Unruhe der Tieckschen

---

1) 7, 59. 2) 1, 419. 3) 16, 359. 4) 1, 419. 5) 7, 3. 6) 16, 135. 7) 7. 234. cf. 10, 224. 8) 8, 37. 9) 4, 376. 10) 5, 602. 11) 16, 66, 12) 10, 253. cf. Chr. E. v. Kleist: Der Schatten des Abends „streckt sich" (Sämtl. Werke [4] 1778 S. 67).

Mondlandschaft belegte. Der hier deutlich zu Tage tretende Dualismus in der malerischen Auffassung ist dem Dichter entgangen. Im Rahmen einer zarten Nachtstimmung erhält der ruhig lagernde Mondschein eine duftige Belebung: er „schlummert süss“ auf dem grünen Rasen[1]); im „Mondsüchtigen“ legt sich das stille weiche Leuchten „wie eine Decke über das Bett des Kindes“[2]).

Auf der andern Seite wird das „Ungewisse“[3]) der „dämmernden Strahlen“ stets wieder betont. Wenn vollends ihre Kraft gehemmt ist, so verdecken sie mehr als sie verhüllen; durch schwarze Wolken erhellen sie die Gegend nur mit einer „einschleiernden Dämmerung“[4]).

„Vereinigt“ sich schon in der Abenddämmerung „alles umher zu grossen Massen“[5]), so treten aus dem Mondschein die Formen nach ihrer Schattenseite nur als Silhouetten hervor, deren unaufgeteilte Fläche desto bedeutender erscheint. „Wie ein grosser Schatten“ geht Dürer von Sternbald weg[6]). Ähnlich im Mondsüchtigen: „vor mir stand übermenschlich gross dieselbe . . . Gestalt. Der Mondschein glänzte durch ihre Locken, und ich konnte ihr Gesicht nicht unterscheiden . . . Sie haben auch wohl schon die Erfahrung gemacht, dass, wenn man in der Dämmerung plötzlich erwacht, die Person, die zufällig dasteht, uns riesengross erscheint.“[7]) — Die Flächen dagegen, die breit im Mondschein liegen, werden nivelliert, ihre Formen gehen im Meer des Lichtes unter, das über alles gleichmässig hinwegspült, hell genug, die Landschaft anzudeuten, doch nicht, die feineren Linien ihrer Gliederung kenntlich zu machen. „Die ganze Gegend war in eine Masse verschmolzen, und doch waren die verschiedenen Gründe leicht gesondert, mehr angedeutet, als ausgezeichnet.“[8]) „In unkenntlichen Formen, in vielen gesonderten Massen, die der bleiche Schimmer wieder rätselhaft vereinigte, lag das gespaltene Gebirge vor ihnen.“[9]) „Die ganze Gegend“ ist in der „magischen Beleuchtung“ „fremd und unbekannt“[10]), „kenntlich“, lasen wir schon oben, „wie ein Rätsel mit Schatten und Gold umsponnen“. Hier verrät der Romantiker wiederum,

1) 8, 85. 2) 21, 117. 3) 8, 304. 4) 8, 149 5) 7, 7. 6) 16, 129. 7) 21, 132. 8) 16, 359. 9) 4, 220 10) 8, 304.

was für ihn den untilgbaren Zauber der Mondnacht ausmacht: die volle Schönheit des Lichtes und vor allem das Wunderliche, „Seltsame“, das wie ein fremder, fragender Zug über der Erde liegt. Erstere klingt hauptsächlich an in den Zeilen: „Der Mond erhob sich, und nun lag die Landschaft auf beiden Seiten unter ihm in magischem Glanze.“ [1]) Dasselbe entzückte Schauern, das wir hier herausfühlen, zittert im Lovell, wo das Wundersame den Ton trägt. Der Mond geht auf

„Und rätselhaft steht rings die Gegend
Im Glanz des Abends.“ [2])

In „Romeo und Julia“ sind alle Gefühle „rätselhaft wundervoll, wie volles klares Mondlicht über Feld, Wies' und durch den Wald“ [3]). Wie sollte Tieck für die Vermählung tiefster Schönheit und lebendigsten Lebens eine bessere Bezeichnung finden? Will doch das Mondlicht uns verkünden, „dass sich Traum und Wahrheit gatten“ [4]).

Mit naiver Offenherzigkeit verrät im „Lovell“ der junge Dichter, wie billig doch eigentlich landschaftliche Stimmungsschönheit in seinem Sinne ist. Eine schlichte Aussicht, deren feinere Reize zu entdecken sein Empfinden noch nicht geschult ist, erhält sofort künstlerischen Inhalt, wenn sie unter der gehörigen Beleuchtung steht: „Die Gegend umher, die mir im Mondlicht so romantisch vorkam, ist nichts als ein weiter grüner Heideplatz, mit einigen Bäumen, in der Ferne sieht man Wald.“ [5]) Das Wort „romantisch“ fasst zusammen, was der Mondschein für Tieck ist; es spricht deutlich aus, weshalb nicht ganz zehn Jahre später der unzählig oft glossierte Vers

„Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält“ etc. [6])

mit der Kraft eines geflügelten Wortes durchschlug.

Die Liebe, mit der Tieck den Mondschein behandelt, wirkt sich in Einzelschilderungen aus, deren Elemente mit der Zeit stereotyp werden. Bei ihrer Herausbildung gibt hauptsächlich der nervöse Charakter der Tieckschen Mondnacht den Ton an. Ein Springbrunnen „lebt und scherzt im Mondstrahl und wirft

1) 5, 602. 2) 7, 59. 3) 18, 152. 4) 1, 34. 5) 7, 93. 6) 1, 33.

bunte Lichter" [1]), deren prismatische Farben das Bild beleben; silberne Reflexe zittern geheimnisvoll durcheinander: es „flimmern die Wellen, funkeln die wandernden Quellen" [2]); Johanniswürmchen müssen helfen, die Unruhe der Lichter zu mehren [2]): „wie kleine Sterne schweben sie und spielen fröhlich im weissen Strahl des Mondes" [3]); „in lichten Wolken stiegen sie auf, und die tausend leuchtenden Tropfen regnen spielend in die grünen Gebüsche hinein." [4]) „Sieh", hören wir im „Phantasus" Ernst, vom Rausche der Mondnacht ergriffen, „das Flimmern in lauer Luft dieser vergänglichen flüchtigen Leben, die wie Diamanten durch das dunkle Grün der Gebüsche zucken, und bald in zitternden Wolken, bald einzeln schimmernd . . . unsere Rührung wecken, und über uns", fährt er in bewusster Kontrastierung fort, „den Glanz der ewigen Gestirne" [5]). Ähnlich erscheinen auch im „Tod des Dichters" die „zitternden Lichter" im Gegensatz zu den „festen Sternen" [6]). Ein dankbares Thema bildet vor allem das beleuchtete Laub, das die breite Fülle des Glanzes in kleine, vom Winde bewegte Reflexe bricht, in die „Lichter", die „um alle Blätter brennen" [7]). „Eichen und Buchen standen da in Glanz und helles, funkelndes Grün gekleidet, auf jedem sanftzitternden Blatte schien ein Flämmchen zu brennen und durch die Nacht zu leuchten;" [8]) das Schilf, „lässt säuselnd seine grünen Schwerter im Mondstrahl blitzen" [9]). Die Birken erscheinen in dem zarten Schimmer noch duftiger; am Abhang des Berges gleichen sie „Wolken . . ., die in den ersten Strahl des Morgens getaucht aufwärts schweben", ihre weissen Stämme aber sehen aus wie „Geister, die ruhig durch die Wolkennacht den Berg ersteigen" [10]). Auch in umgekehrter Form erscheint dieser Vergleich. Das Kind sieht Adalbert und Emma auf Mondesstrahlen schweben.

„O Mutter! ruft es aus, im blassen Schein
Durchfahren Geister itzt den Hain. —
Die Mutter spricht: sei ruhig, Kind,
In Silberpappeln wühlt der Abendwind." [11])

---

1) 5, 602. 2) 16, 249. 3) 8, 305. 4) 19, 251. 5) 4, 115. 6) 19, 252. 7) 10, 253. 8) 8, 304. 9) 8, 82. 10) 8, 304 f. 11) 8, 345.

Weiden stehen am Bach „im Golde“[1]; der ganze Wald „brennt sanft im schönsten Glanze“[2]. „In sanften goldnen Flammen“ brennt ein Schloss[3], der Brunnen Gold giesst strahlend sich zur Erde“[4] usw. Zur Erhöhung der Unruhe tragen die Wolken bei; sie „wechseln buntgefärbt im Glanze wunderlich vom Mond beglänzt“, und mit ihrem Kommen und Gehen „fliehen und wechseln Helle und Schatten“[5]. Wenn sie den silbernen Schein vollkommen vertilgen, indem sie „einen schwarzen Schatten über die Ebene jagen“[6], so haben sie etwas Täppisch-Bosbaftes: sie „löschen mit ihren schwarzen Fingern den Mond und die Sterne aus“[7]. Es ist ähnlich empfunden, wie wenn sie gleich dicken, plumpen Tieren „mit schwerem, unbeholfnem Lauf über die erfrischten Matten ziehn“[8].

Es ist erklärlich, dass der Mond in seinem Aufgang eine besonders liebevolle Schilderung findet. Das erste scheue Leuchten, das das emportauchende Gestirn über die Welt „jagt“[9], hat für Tieck denselben feinen Reiz wie das leichte Verklingen des „blassen, zitternden Glanzes“[10], mit dem es Abschied nimmt. Dazu kommt, dass die prächtige Scheibe, wenn sie zuerst in das Dunkel hinaufschwebt, ästhetisch besonders mächtig wirkt, zumal da sie, tief über dem Horizont liegend, schon rein optisch doppelt nah und gewaltig erscheint. Dieser Eindruck klingt durch, wenn es heisst: der Mond steht dem Betrachtenden „gegenüber“[11], „leuchtet ihm entgegen“[12]. Ferner ist beim Mondaufgang wiederum wie bei dem Blick aus dem Waldinnern heraus die Zerlegung einer Lichtfläche in groteske Figuren möglich: gerne lässt der Dichter den Mond hinter dem Saum baumbestandener Höhen in den Gesichtskreis treten, wie er es überhaupt liebt, die Schattenseite eines Berges mit ihrer scharfen Silhouette vor die leuchtende Kugel zu rücken. „Jetzt schwamm der Mond in silbernen Wolken über die Spitze eines fernen Berges herüber“[13];

„Hinter den Bergesgipfeln
Steigt auf der Mond mit seinem goldnen Glanze,

1) 16, 361. 2) 16, 84. 3) 16, 295. 4) 16, 246. 5) 4, 336 u. 8, 304. 6) 11, 128. 7) 8, 269. 8) II, 132 9) 8, 81. 10) 8, 292. 11) 21, 86 u. 5, 602. 12) 16, 295 u. 359. 13) 8, 81.

Er schwebt in den Wipfeln
Der Bäume.“ [1])

Geht der Mond früh am Abend auf, so „färbt er die Dämmerung gelb“[2]); „das Thal glänzte im ersten funkelnd gelben Lichte.“[3]) Schwebt er jedoch in die volle Nacht aufwärs, so ist es ein rötliches Licht, das sein glühender Körper in der Nähe des Horizonts ausstrahlt: „Mir gegenüber ein steiler Berg, bis in den Himmel ragend und dort den Horizont abschneidend, dunkelschwarz mit Tannen bedeckt . . . da stieg, mir gegenüber, jenseit der schroffen Bergwand erst ein rother Feuerschimmer, dann ein Streifen und allgemach die ganze glühende Scheibe des Vollmonds herüber.“[4]) Zu einer mächtigen Wirkung wird diese Röte im Phantasus gesteigert, indem der Vergleich mit dem Feuer bis zur Verwechslung getrieben wird. Friedrich, der das „rothe Feuer jenseit des Berges hinaufsprühen“ sieht, ist besorgt, es könne ein Brand im Städtchen entstanden sein. Er eilt hinauf — „die rothe Scheibe des Mondes stand ihm gross und leuchtend gegenüber, noch auf den niedern Hügeln schwebend“[5]).

Die stille Majestät des Himmelskörpers empfindet Tieck, wenn sie im Gegensatz zu dem Getändel eines Feuerwerks steht. Unten sieht er die „lichtsprudelnde Torheit“, oben „scheint vom klaren Himmel der goldne volle Mond“. Eine Glanznummer steigt in die Luft, schnell erlischt der Zunder: „doch voll und glänzend steht die Mondesscheibe.“ So die alte Poesie, wenn die tausend flatternden Fünkchen des Augenblicks längst ausgeleuchtet haben[6]).

Steht der Mond schon am Himmel, wenn es dunkelt, so beobachtet der Künstler das Anschwellen seines Lichtes, so wie er auch die Sterne vom verlegenen Blinzeln zum vollen Glanze aufblühen sieht. Mond und Sterne „keimen“[7]) hervor, wie Blumen wachsen sie aus dem Himmel heraus; „ein Sternbild nach dem andern tritt aus dem finstern Dom glänzend hervor.“[8])

Mit den Stilmitteln, die wir im übrigen zur Wiedergabe des Sternenhimmels angewendet sehen, wird weniger die Heraus-

---

1) 1, 418. 2) 15, 90. 3) 16, 247. 4) 21, 86. 5) 5, 602. 6) III, 166 f. 7) 8, 269 u. 1, 393. 8) 23, 37.

arbeitung einer bestimmten Nuance malerischen Empfindens als eine rein poetische Ausschmückung angestrebt. Dennoch hat es für Tieck eine gewisse Plastik, wenn die Nacht „aus tausend Augen“ blickt [1]) — sind doch umgekehrt die Augen wie Sterne, sieht doch auch das Gold aus „gelben Augen“ [2]); — anschaulich ist auch der Vergleich: „Goldene Funken glänzen am Schilde des Himmels“ [3]), rein literarisch dagegen die Metapher: „Das schwarze Buch der Nacht mit der goldenen Schrift war durch den Himmel aufgeschlagen.“ [4]) Allerdings erhält auch der Mondschein Vergleiche rein poetischer Natur — er „trinkt“ [5]) aus dem See — im allgemeinen jedoch sucht Tieck für den Mondschein, wie wir sahen, weit mehr nach gestaltungskräftigen Pinselstrichen als für den Sternenhimmel, weil jener ihn malerisch stärker interessiert. Denselben Grund hat es, dass der Mondschein den Sternenhimmel fast ganz aus der Nachtschilderung verdrängt. Tieck kann ihn als Medium des Nachtzaubers so wenig entbehren, dass er sozusagen keine Nächte ohne Mondschein kennt. Er setzt ihn auch dann voraus, wenn er ihn nicht erwähnt hat; wir lesen „als der Mondschimmer erblasste“ [6]), ohne darüber unterrichtet gewesen zu sein, dass der Mond schien. Die Mondnacht ist die Nacht schlechthin.

Mit der nämlichen Selbstverständlichkeit wird die Röte des Himmels beim Kommen und Scheiden der Sonne angenommen: „ein jeder rothe Morgen“ [7]); „ich erwartete mit Ungeduld die Abendröthe.“ [8]) Wie ein fertiger Prospekt wird der rote Himmel in die Szene hineingeschoben; eine kurze Angabe in der Art einer szenischen Anmerkung muss alle die Vorstellungen auslösen, die dem Autor und seinem Leser auf Grund häufiger Aus-

---

1) 2, 119. 2) 4, 234. 3) Nachgel. Schriften 1, 197. Eine Wackenroder Parallele hierzu führt Olderwey, „Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck“ S. 119 an (s. Ph. 53). Wegen der auch hieraus ersichtlichen Gütergemeinschaft Tiecks mit seinem Freunde sei noch eine Wackerrodersche Stelle zitiert: „Gott hatte die lichte, mit Sonne geschmückte Hälfte seines grossen Mantels von der Erde hinweggezogen, und mit der andern, schwarzen Hälfte, worin Mond und Sterne gestickt sind, das Gehäuse der Welt umhängt“ (Ph. 66). 4) 8, 135. 5) 8, 262. 6) 16, 155. 7) 5, 368. 8) 6, 303. cf. 131.

malungen geläufig sind. „Es war gegen Abend, als ich in die Nähe der Stadt kam, die Sonne ging sehr schön unter“ [1]) oder: „die Sonne mit ihrer Morgenröte ging schon auf“ [2]). Soll uns der mächtige Empfindungsgehalt erkenntlich werden, der ursprünglich hinter diesen allmählich formelhaft werdenden Skizzenstrichen steht, so müssen wir uns die Überschwänglichkeit der ausführlicher vorgetragenen Schilderungen vergegenwärtigen, denen sich der Dichter — hauptsächlich in seinen Jugendwerken — nur selten entzieht.

Gurlitt, der über die Naturmalerei im „Sternbald“ ein strenges Urteil fällt, glaubt überall durchzufühlen, „dass der Dichter sich sein Lebtag hütete, sich ins Grüne zu setzen aus Furcht vor Grasflecken, Schnupfen und Ameisen, und dass er das Morgenrot nur als eine verspätete Wiederholung des Abendrots beim Heimweg vom Thé dansant kennen gelernt hatte“. [3]) In der Tat darf gerade die Behandlung der genannten Himmelserscheinungen für Tiecks gesamte Naturschilderung als typisch gelten. Wie man der letzteren im allgemeinen den Vorwurf der Künstlichkeit nicht immer ersparen kann, so sind gewiss auch manche seiner Morgen- und Abendrot-Bilder nicht im Anblick der Natur sondern des Schreibtisches empfangen und geboren worden und nehmen sich infolgedessen aus wie alte Kulissen, die durch oftmalige mechanische Übermalung vergröbert sind; doch häufig — und dies ist ebenfalls für das ganze Naturgefühl des Dichters charakteristisch — bricht dann in einem Worte das echte, warme Empfinden des Künstlers durch. Es hört sich verdächtig nach einem modischen Tribut an die Sentimentalität an, wenn eine Gesellschaft aufsteht, „um von dem nächsten Hügel den schönen Untergang der Sonne zu geniessen,“ doch sofort klingt wieder die volle Seele durch: „Auch ein Märchen, . . . so wie der Frühling und die Pracht der Blumen, es blüht auf in aller Fülle und Herrlichkeit.“ [4]) Es ist bezeichnend, wie oft Tieck seine Personen an eine bewusste, gewollte Bewunderung des Phänomens heranführt. „Auch veranstaltet uns der

---

1) 6, 188. 2) 9, 326. 3) Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts S. 201. 4) 4, 113 f.

Himmel manchen prächtigen Sonnenuntergang"[1]) schreibt Wilmont, als handele es sich um ein regelmässiges und doch stets wieder pflichteifrig bewundertes Feuerwerk. Adalbert im „grünen Band" „steht an eine Buche gelehnt, das Wolkenspiel im Abendrot zu betrachten"[2]), Sternbald ist „beschäftigt, die Pracht des Morgens zu beschauen"[3]), die jungen Künstler, die im Abendrot vor Rom ankommen, steigen aus dem Wagen, „um den erhabenen Anblick zu geniessen."[4]) Der purpurne Äther ist so schön, dass die gewaltigsten Erscheinungen der Natur vor ihm verblassen.

„Schön ist's, wie Berge auf zum Himmel steigen,
Wie sich der Strom im ewigen Leben reget,
Der laute Sturm mit seinen Flügeln schläget,
Der grüne Wald mit seinem dunkeln Schweigen.
Noch schöner, wenn sich rothe Flammen zeigen,
Der Sonnenkranz im Schimmer sich beweget,
Roth-brennend auf den Meeresspiegel leget,
Glühwolken sich zu seinen Füssen beugen."[6])

Sogar der Pedant weiss zu dozieren, es sei „für den denkenden Christen eine grosse Beruhigung, dass die Sonne bei hellem Wetter mit so vielen gefärbten Strahlen und mannigfaltigen Röthen aufgeht, denn es gibt einen hübschen Anblick"[7]).

Alle glühenden Töne seiner Palette trägt Tieck auf, um sich seine Begeisterung vom Herzen zu malen. „Mit Gold und Purpur"[8]) färbt die Sonne die Wolken; Morgenrot und lichtes Gold des Himmels „drängen sich immer brennender und leuchten immer höher"[9]); ein „sanfter"[10]), „vielfacher Purpur"[11]) glänzt durch den Himmel, „ergiesst sich"[12]) wie ein Meer. Die immer wieder angewandte Mischung von Rot und Gold erhält die Veranschaulichung:

„Der Himmel funkelt wie ein roter Wein,
Der lockend im Pokal von Golde schwimmt
Und Glanz von ihm in seine Röte nimmt"[13]),

oder noch drastischer im Munde eines kleinen Jungen: „Mit

---

1) 6, 4. 2) 8, 335. 3) 16, 140. 4) 16, 404. 5) 16, 134. 6) II, 99. 7) 26, 524. 8) 16, 154. 9) 16, 140. 10) 8, 268. 11) III, 138. 12) 8, 51. 13) 1, 11.

einem prophetischen Blick sah ich in das Abendrot, das so appetitlich in unsere Stube hereinschimmerte, denn es sah aus wie eine schöne Weinsuppe von rotem Wein, die in einer vergüldeten Schüssel schwimmt." [1])

In einer Morgenlandschaft beschränkt sich die Farbengebung einmal auf intensives Hellgold: „es brennt die Luft und Erde — Safrangelb in goldner Lohe" [2]); gegenüber diesem fast gellenden Ton ein anderes Mal ein voller Akkord: „eine mächtige Glut hing über der Stadt" [3]), oder eine schwere, tiefe Tönung: „Jetzt ging die Sonne in dunkelrothen Wolken hinter der Stadt unter . . . ungeheure, kupferrothe Wolken, von Violet und dunklem Blau durchzogen, glänzten hinter der untergegangenen Sonne." [4]) Die trunkene Phantasie des Dichters übertrumpft sich selbst in kühner Belebung:

„Prächtig mit Rubinen und Sapphiren
Siehst du dann den Abendhimmel prangen,
Goldenes Geschmeide um ihn hangen,
Edelsteine Hals und Nacken zieren,
Und in holder Glut die schönen Wangen." [5])

„Auroras Augen glühen aus den Wolken"; [6]) Königin Sonne winkt ihrem Trabanten:

„Ich will zu meinem hohen Thron aufsteigen;
Morgenrot, Diener, leg die güldnen Decken
Zum Fusstritt durch die lichtazurnen Strecken" [7]);

sie fährt auf purpurnen Fluten mit ihrem flammenden Segel empor [8]); sie steigt wie ein junger Held „im goldenen Triumph, gekrönt mit tausend Strahlen", und

„schwingt, ein Zeichen ihres Siegs,
Des Morgenrotes flammende Standarte" [9]).

Gesteigert wird der grosse Zusammenklang brennender Farben durch das Spiel der Wolken:

„Durch Himmelsplan die roten Wolken ziehn,
Beglänzet von der Sonne Abendstrahlen,

---

1) 24, 83. 2) 1, 220. 3) 16, 404. 4) 16, 85. 5) 16, 134. 6) 4, 215. 7) 13, 232. 8) 11, 349. 9) 11, 350. cf. 1, 313 u. 6, 12.

Jetzt sieht man sie in hellem Feuer glühn,
Und wie sie sich ein seltsam Bildnis malen.“ [1])

Sie bekommen ihr eigenes Leben. Die Morgenröte „spielt“ mit ihnen, „entzückt“ tragen sie den goldnen Saum, sie „küssen sich“ im Taumel der Wonne, sie verneigen sich vor der höchsten Schönheit, „schmiegen sich ihr zu Füssen“, „segeln über das Meer hinweg wie von ihrer Majestät geschreckt“ [2]). Es winken Hände aus den Wolken, „an jedem Finger rote Rosen“ [3]).

Das Abendrot „steht freundlich auf den Hügeln“, der „rote Morgen“ „steht“ im „vielgrünen Wald“ [4]); zugleich aber weht eine leise Bewegung hindurch. Die echt Tieckschen „ungewissen Wiederscheine fliessen nach und nach zusammen, und ein Kranz von Gold, Purpur und Violett flicht sich um die Stirne des Himmels“ [5]); „die roten Streifen des Abends wallen durch den Himmel“ [6]); vor der aufgehenden Sonne ziehen goldene Streifen herauf, um ihr „den Weg zu bahnen“ [7]); sie machen den Himmel zu einer „Platte buntgestreiften Marmors“ [8]). Die langen, den Horizont umklammernden Linien dünken Tieck ein goldner Fittich, mit dem die Allmacht „unermesslich in die Welt hineinrauscht“, „himmelbreite Flügel“, „goldnes Gefieder“, mit dem sich das Morgenrot „aus der Tiefe emporschwingt“, so dass sein „leuchtender Fittich den östlichen Horizont umarmt“ [9]).

„Tief gesenkt“ ist das Abendrot, wenn es „der göttlichen Scheibe dunkel und farbloser nachgleitet“ [10]); in die Höhe strebt der Morgen, schiebt er seine blutroten Massen, schleudert er seine Strahlen: „ein furchtbarer Glanz schwang sich durch den Himmel“, kühn „streckt sich“ das Rot am Horizont „empor“, „wirft seine Flammen höher und höher“ und „reckt sein feuriges Schwert, die Feinde zu strafen“ [11]).

In ein Meer von Farbe, „in das sanfteste Roth und Gold verschmilzt“ [12]) die Sonne, was ihr glühender Blick trifft. Auch hier weckt ebenso wie beim Mondschein die alles beherrschende Beleuchtung den Vergleich mit dem Regen: „Und es regnet

---

1) 1, 10 f. 2) 13, 231. 1, 220. 9, 161. II, 99. 16, 133. 4, 340. 3) I, 12. 4) 14, 132 u. 16, 75. 5) 8, 47. 6) 8, 114. 7) 14, 328. 8) 7, 25. 9) 5, 402. 16, 198. 8, 296. 10) 7, 234. 23, 37. 11) 4, 340. 7, 17. 16, 4. 10, 347. 12) 4, .151

nieder von dem Äther goldnes Blut“ [1]), — die folgenden Beispiele und die Analogie des Mondscheins machen es überflüssig, ja unrichtig, diese Worte, wie Pache [2]) mit einem Fragezeichen vorschlägt, als „das Wetterleuchten der Mainacht“ zu deuten, — „das Purpurroth füllte den ganzen Himmel und regnete im Westen mit goldnen Strahlen“, „in goldnen Strömen nieder“ [3]). — Gleich dem Mondschein zerflirrt auch das rote Licht in „Schimmer“, in „glühende, blühende Lichter“, die durch den Himmel „blitzen“ [4]). Es „spielen“ um Sternbald „die fröhlichen Lichter des Morgens“, es „spielt“ das Abendrot mit „zuckenden Strahlen“ [5]). Beim Sonnenaufgang heisst es: „ein Regen von Funken verbreitete sich weit umher und ergoss sich in Bogen über die Flut.“ [6]) Liebend „sinkt es auf die Erde nieder“ [7]) — ganz wie in der Mondnacht, und „die ganze Natur spreitet dem Sonnenglanze Netze entgegen, um die funkelnden Schimmer festzuhalten und aufzufangen. Um Schmetterlinge, um Blumen spinnt sich der rote blanke Glanz und bleibt fest, die Traube, die Kirsche werden vom Abendrot befühlt und bespiegelt, und in dem grünen Laube hängen grell die roten Früchte“. Die Tulpe ist ein „Mosaik von flimmernden Abendstrahlen, die Früchte saugen den Schein in sich und bewahren ihn fröhlich auf, solange die Zeit es ihnen gönnt. Wie die Bienen den Honig suchen, so wiegen sich Schmetterlinge in den lauen Lüften und stehlen von der Sonne manchen Kuss, bis sie mit Himmelsblau und Purpurrot und goldnen Streifen erglänzen“ [8]).

Das Netz wird häufig herangezogen, um eine Farb- oder Klangwirkung als den beherrschenden Stimmungsfaktor zu versinnbildlichen. Wenn hier die Natur nach dem roten Licht hascht, um ihre Geschöpfe damit zu schmücken, so unterliegt der Vergleich einer Verschiebung gegenüber der üblichen Form seiner Anwendung. Diese letztere besteht darin, dass die Natur selbst von dem stimmenden Moment gefangen ist. In diesem Sinne wird das Netzmotiv in einem Gedichte herangezogen, wo aller-

1) 1, 332. 2) Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine. Hamburg und Leipzig 1904. S. 126.
3) 1, 332. 9, 207. 16, 43. 4) 12, 23. 1, 178. 5) 16, 5 u. 36. 6) 4, 340. 7) 4, 154. 8) Ph. 43 f.

dings seine originelle Belebung den beabsichtigten Eindruck der Naivität verfehlt:

> „Morgenröthe, bist du nach Haus gegangen?
> Ruft das Kind, und streckt die Händ' und weint;
> O komm', ich bin erlöst vom Bangen,
> Du wolltest mich mit goldnen Netzen fangen,
> Du hast es gewiss nicht böse gemeint.“ [1])

Ähnlich wirft das Abendrot sein „bleiches, goldenes Netz nach dem Abendstern aus, der seinem Glanze folgt“ [2]); in Lovells „seltsam erleuchtetem Gemüt spinnen Mondstrahl und Abendröthe ihre strahlenden Gewebe ineinander“ [3]), eine kühne Vorstellung, die auch das Spiel des Phantasus im Sternbald heraufzaubert: „Abendröthe und Mondschein gehen durcheinander“ [4]): zwei Beleuchtungsprinzipien, deren jedes das Ganze unter seine Stimmung zwingen will.

Wir konnten schon feststellen, dass Tieck in der sorgfältigeren malerischen Ausgestaltung des traumhaften Mondnachtzaubers der dichterischen Landschaftskunst neue Münze geprägt hat. Ebenso ist die Morgen- und Abendrotlandschaft von niemandem vorher mit solcher Liebe immer wieder bis ins Kleinste durchgeführt worden, wie von ihm.

Wir sahen, wie im Walde das stumm hingezauberte Blutrot etwas Magisches erhält, eine Wirkung, die ihm mit dem Mondschein gemein ist. Auch sonst tut der Baum ähnliche Dienste wie in der Mondscheinlandschaft. Scharf schneiden die Silhouetten der Gipfel in das helle Rot hinein:

> „Die Abendwolken über Wälder ziehn
> Und schöner durch die Wipfel glühn.“ [5])

„Der letzte Streif der Abendröthe glimmte durch die Fichtenwipfel.“ [6]) Das Laub „kräuselt sich“ [7]), von dem „zuckenden“ Licht überrieselt; „bebend hängt der rothe Schimmer an den Gebüschen“ [8]), er „bewegt sich“ im Wipfel des Baumes“ [9]). Ähnlich ist ein Kornstück gegeben: „Rothe Lichter zitterten an den Spitzen der Halme, und der Morgenwind rührte sich darin und machte

---

1) I, 15. 2) 8, 49. 3) 7, 10. 4) 16, 368. 5) 16, 210.
6) 8, 4. 7) I, 149. 8) 16, 58. 9) 28, 8.

Wellen": auch hier zur minutiösen Aufteilung die Bewegung. Mit noch spitzerem Pinsel ist ein anderes Bildchen gemalt:

„Die Blumen auf der Au
Frischgebadet in dem Tau
Ihre Wangen lieblich schminken",

oder gar: „Der letzte Schimmer der Abendröte glänzte in dem durchsichtigen Moose, das zwischen den Gebäuden hängt."[1]) Wieder einmal ist die Realistik der Beobachtung durch die Liebe der Ausführung ersetzt.

Doch auch kräftige Akzente fehlen nicht. „Das grüne Gras schien am Boden zu brennen"[2]). Der Farbenakkord Grün-Rot wird ebenso gerne aufgegriffen, wie Grün-Gold.

„Die Sonne neigend
Mit rothem Glanz das grüne Gras will färben",
„Es flammt die Glorie der frühen Röthe
Herab und spielet auf die grüne Au."

Nach dem Gewitter bricht ein schmaler Strahl durch die Wolken und „wirft einen rothen Streif über die grüne Wiese"[3]). Besonders augenfällig wird derselbe Effekt dadurch, dass ein grüner Hügel vor den Himmel tritt. „Der Knabe steht vor einer grünen Anhöhe, die ein goldnes Morgenrot beglänzt, durch die grünen Büsche" — der genannte Aufbau begünstigt auch dieses Motiv — „funkelt freundlich der Flammenschein." „Der Abendschein schimmert über die grünen Abhänge herüber und streut sanftes Rot auf den gegenüberstehenden Berg."[4]) In jedem einzelnen Falle lässt die ausdrückliche Nennung des Grün gegenüber dem Rot durchblicken, dass vor allem die kräftige Farbwirkung es ist, die Tieck an diesem Motiv anzieht. Weiterhin entspricht der Hügel der beim Mondaufgang üblichen Anordnung der Landschaft. Übrigens schwebt auch der Mond einmal über den „grünen" Hügel empor[5]). Man könnte hier an eine Nachwirkung des besprochenen Motivs denken. Zugleich reiht sich dieses Mondbild den Beispielen an, die das Grün auch in der Nachtbeleuchtung — vielleicht gedankenlos — beibehalten.

Der „grüne" Hain ist von „goldenem" Feuer angefacht;

1) 16, 5. 1, 313. 7, 7. 2) 4, 328. 3) 1, 382. 2, 50. 6, 164. cf. 4, 353 u. 6, 164. 4) 8, 317 u. 262. cf. 10, 80. 5) 27, 350.

er „trinkt“ die Röte[1]). Auch in den Baumkronen wieder bewusste Herausarbeitung der Farbenharmonie: „Die goldenen Wiederscheine flimmerten in den hellgrünen Bäumen.“ „Ganz in der Ferne“, heisst es an derselben Stelle weiter, „schimmerten Birken von der sanften Luft gefächelt.“[2]) Auch beim Morgenrot wird gerade die zarte Birke von dem feinen Licht überhaucht gedacht. — Vor allem sind es die Wipfel, die der erste und der letzte Blick der Sonne streift[3]). Dann „hängt“ der rosenrote Tag, „hängen goldene Kronen“ in den höchsten Zweigen[4]). In dem Worte „hängen“[5]) haben wir eine jener feinen Bedeutungsschattierungen, die sich schwerer umschreiben als nachempfinden lassen. Es ist der schwere Glanz der vollen Abendsonne, der, betont durch die Unbeleuchtetheit der tiefern Schicht, wie ein physisches Gewicht in den Wipfeln lastet. Es ist ein ähnliches Verhältnis von Dunkel und wuchtiger Lichtfülle wie zwischen dem „dunkeln Blau“ des Nachthimmels und dem Mond, der „in der Mitte hängt“[6]). — Auch um die Felsenklüfte „hängt“ das „Rosenblut“; Tieck lässt gerne ganze Gebirge „in freudenreichem Scheine glühen und flammen“[7]). Vor allem sind es auch hier die Spitzen, deren Beleuchtung sich bei Tieck als stereotypes Bild festgesetzt hat. Es scheint sich mit diesem Motiv gerne — vielleicht auf Grund eines starken Eindruckes — die Vorstellung runder Gipfelkonturen zu assoziieren. „Wie Feuerkugeln standen ihre (der Berge) Gipfel über dem sinkenden Nebel.“ „Nur noch die Wipfel der Bäume wie die runden Bergspitzen waren vom Schein des Abends vergoldet“.[8]) Eine ähnliche Vorstellung liegt wohl zugrunde, wenn Sträucher, die in der Abendsonne stehen, an sonnenbeglänzte Berghäupter erinnern:

„Hinterm Wasser wie flimmende Flammen“

— eine unter dem Zwang lebendigen Schauens entstandene Wortschöpfung —

„Berggipfel, oben mit Gold beschienen,
Neigen rauschend und ernst die grünen
Gebüsche die blinkenden Häupter zusammen.“ [9])

---

1) 16. 210. 1, 313. 2) 9, 161. 3) 16, 307. 4) 8, 263 u. 10, 73. 5) cf. 16, 58. 6) 2, 37. 7) 6, 12. cf. z. B. 21, 91. 8) 6, 127 u. 4, 215 f. 9) 16, 249.

Mit einem verklärenden Schimmer trifft die untergehende Sonne die Wohnstätten der Menschen. Die Burg steht „zaubervoll“ in einem roten Flammenschein; in den Städten färbt die Sonne Dächer und Bäume, „wirft ihre roten Strahlen an die Türme und über die Häuser“:

„Wie hold das Abendroth den Turm beglänzt,
Und alle Zinnen purpurroth erfunkeln.“ [1])

Prachtvoll ist das Gesamtbild einer Stadt, die sich im Abendschein ausstreckt. Immer wieder gestaltet sich dieses Motiv [2]). Besonders glanzvoll in den „Reisegedichten“. Die letzte Höhe, die den Blick auf Florenz wehrte, ist erstiegen:

„unter mir
Das weite, blühende Thal,
Rings die Gebirge,
Die herrliche Stadt
Im Glanz der scheidenden Sonne.
Das Abendroth erglänzt
Im vielfachen Purpur
An den Felsen und die Gebäude
Brennen im Stral
Und hundert Villen
Erglänzen ferner und ferner.
Der Himmel spielt mit Grün und Blau,
Und hüpfende Lichter
Lachen auf dem Strom.“ [3])

Auch Elba zeigt sich im Lichte des Abends. Die Schilderungsmomente sind fast dieselben, doch frisch und ursprünglich ist wiederum die warme Empfindung:

„Die Sonne sinkt, und über dem Meeresspiegel
Tanzen die bunten Lichter, sich küssend, hin;
In der sanften Glut liegt Elba vor mir.
Wie die Schiffe mit vollen Segeln vorübergleiten,
Wie der stille Flug der Seevögel leuchtet,
Und im Wiederschein die fernen Häuser glänzen,
Frag ich mich“ etc. [4])

---

1) 8, 341. 23, 297. 5, 342. 2) 16, 85. 3) III, 138 f. 4) III, 273.

Bemerkenswert ist, dass Tieck nicht den Vogel als solchen, sondern seinen Flug, gewissermassen den Strich, den der beleuchtete Punkt beschreibt, als die eigentliche Impression erkennt und einzeichnet. Schon ein früheres Sonett benutzt das Motiv des beleuchteten Vogels als Vergleich[1]).

Es ist auffällig, wenn auch erklärlich, wie viele der glutübergossenen Städtebilder in der ganzen Romantik auf Rom entfallen, und anderseits, wie oft die ewige Stadt in dieser verklärenden Beleuchtung, einer Art Gloriole, erscheint. Lovell eilt, „um die Kuppel der Peterskirche, das Vatikan und die ganze Stadt . . . in Gold und Purpur brennen zu sehn“. Ein anderes Mal sind es wieder Peterskuppel und Vatikan, die „in der letzten Glut brennen“[2]). Vor allem die erstere spinnt die Romantik später unermüdlich mit rotem Zauber ein. Es ist ein „erhabener Anblick“, den auch die Reisenden im Sternbald „andächtig geniessen“[3]).

An das Spiel des Lichtes auf dem Wasser, eins der Motive, die sich in den Panoramen von Florenz und Elba wiederholen, tritt Tieck mit liebevoller Schilderungslust heran. Hier bringen Sonne und Mond in gleicher Weise Wirkungen hervor, die wegen der Stärke, der Menge und der Bewegtheit der Reflexe Tiecks malerischen Intentionen entgegenkommen. „Auf den rieselnden Wellen zittert“ der Schein, er „wiegt sich auf jeder Welle“, „rosenroth plätschern die Wogen an das grüne Ufer“[4]), — wir kennen die hier hineinspielende Farbenharmonie. — Das Netzmotiv wird bei dem bestrahlten Wasser noch dadurch gestützt, dass die Wiederscheine auf den schwankenden Wellen tatsächlich wie Maschen durcheinander weben. „Der Mond ging auf und warf sein goldenes Netz über das Meer hin.“ „Die Scheibe des Mondes stand jetzt mitten über dem See. Ein goldnes Netz lag wundersam auf dem glänzenden Kelch, in dem das blinkende Gewässer schäumte.“[5]) Unvergleichlich gross wirkt es, wenn die Sonne das Meer mit ihren Strahlen übergiesst: mit Begeisterung geht Tieck an die Wiedergabe dieses mächtigen Schau-

---

1) I, 204 (s. S. 102). 2) 6, 134 u. 7, 270. 3) 16, 404. 4) 11, 351. 8, 261. 8, 49. 5) 4, 343 f. u. 21, 92.

spiels. Einsam steht ein Soldat auf hohem Felsen im Meer und harrt seiner Rettung. „Grauenhaft dehnt sich die Dunkelheit.“ Da taucht die Sonne aus den Wogen wie ein Symbol der Erlösung:

„Furchtbar majestätisch
Ergiesst aus allen Quellen sich der Strom
Des purpurrothen Glanzes, goldne Schimmer
Entsprühen funkelnd aus der grünen Flut,
Die Wogen klingen bis zum Grund der Tiefe
Geheimen Lobgesang, die Adler ziehn
Aus ihren Nestern übers Meer dahin
Und fliegen mit dem Gruss der Sonn' entgegen.“ [1])

In „Alla Moddin“ wird die breite, sonnige Flut durch einen Vergleich bezeichnet, dem zwar nicht die poetische Kraft, desto mehr jedoch die angestrebte Naivität abgeht: „Sieh“, hören wir den kleinen Lini zu seinem Vater sagen, „welchen glänzenden Mantel die Sonne auf das Meer deckt, tausend leuchtende kleine Sonnen tauchen aus den nassen Wogen empor.“ [2]) Ein „goldenes Paradies“ dünkt Lovells Geliebte, die, zerstört an Leib und Seele, auf der Brücke steht, der mondbeschienene Tiber. Bald darauf steht der, dessen Opfer sie geworden ist, ebenfalls eine gebrochene Existenz, am Strom, während die Sonne untergeht. „Die rothen Wellen winkten mir, der Fluss schien nur ein goldenes Bette.“ [3]) Das Bild des Lichtes, das unverrückbar wie eine Brücke über dem gleitenden Wasser liegt, erfährt eine anmutige Belebung: „Abdallah ... betrachtete den Funken, der ... sich in trüben Streifen in den Wogen spiegelte, hundert Wellen flossen unter ihm hinweg und wollten den tröstenden Schein mit sich hinwegwälzen, aber hartnäckig sprang er wieder von dem Rücken der Woge hinunter, und sie floss weinend und klagend weiter.“ [4]) Es erinnert hieran, wenn jedes Wölkchen, das unter dem Mond hinwegschlüpft, „etwas von seinem goldenen Glanze stiehlt“ [5]).

Kehren wir von dem Motiv des beglänzten Wasserspiegels, in dem sich Sonnen- und Mondschein begegnen, zu der Morgen-

---

1) 5, 402 f. 2) 11, 279. 3) 6, 318 u. 7, 310. 4) 8, 142. 5) 8, 262.

und Abendlandschaft zurück. Die Staffage wird gemäss ihrem malerischen Zwecke, der farbigen Belebung des Bildes zu dienen, mit reichlichen Reflexen ausgestattet. „Auf Harnisch und Schild erglänzt der Schein“ und „fliegt zitternd die Rüstungen auf und ab“. „An Hut und Kleid der Reiter glänzen Edelsteine im Schein des Morgens“,

„Da glänzt Atlas- und Seidenkleid
Im Abendschimmer auf dem grünen Rasen.“ [1])

Nervosität und Feinheit der Reflexe markieren vor allem das erste, schüchterne Morgenlicht und den letzten, verdämmernden Schein des Tages. Wenn „der Tag seine blinzelnden Augen öffnet“, so „fliegt“ das Morgenrot „über die Ebene“[2]). Die Zartheit des Lichtes setzt sich in ein feines Zittern um. Es scheint „zitternd“ auf das Auge des Schlaflosen, „zittert flimmernd durch das Fenster“[3]). Abends wiederum „zucken“ die späten Strahlen, „flimmert der letzte Schein um die Dächer“[4]). Auch die Schatten werden in der Dämmerung mit einer eigenartigen Unruhe ausgestattet. Morgens „erzittert die Nacht in sich selbst“[5]), abends „stehen die Schatten mit grossen Schritten auf“ und „wachsen dichter zusammen“[6]).

Wir sehen: der ruhige Prozess der Dämmerung erhält ein heimliches, nervöses Leben. Der Eifer Tiecks, das zu geben, was ihn interessiert, geht wiederum mit seiner Beobachtung durch. Sein Auge hat einen guten Blick für feine Farben und Lichter; das verleitet ihn, auch dort Reflexe zu sehen, wo keine sind, zitternde Schimmer und huschende Schatten, wo ruhiges Licht und gleichmässiges Halbdunkel ist.

Ferner schadet seinem Realismus die Überschwänglichkeit der poetischen Affektion, die hohe Wertung des Stimmungsgehaltes von Morgen und Abend. Diese wird jedoch, obwohl sie wiederum unter dem Einfluss der koloristischen Auffassung steht, in einem andern Zusammenhange zu behandeln sein: sie gehört in erster Linie dem zweiten Komplex von Problemen an, der sich in vorliegender Untersuchung zusammenfassen lässt.

---

1) 1, 11. 8, 281. 16, 140. III, 276. 2) 8, 274. 3) 8, 26 u. 155. cf. 8, 51 u. 281. 4) 16, 36 u. 6, 155. 5) 23, 38. cf. 8, 339. 6) 8, 50 u. 16, 36.

II.

Die vorstehenden Blätter galten dem Versuch, die wichtigeren Bestandteile des Vorstellungskreises, in dem Tiecks künstlerisches Farbenempfinden sich bewegt, aufzustellen. Trotz gewisser primitiver Züge, wie sie den Anfangsstadien einer jeden Entwicklung anhaften, fanden wir einen Farbensinn, der Feinheit mit malerischem Blick vereint und in der Verbindung dieser Eigenschaften über dem durchschnittlichen Niveau der Literatur steht, in die Tieck als Typus einer jungen Generation mit einer neuen Art zu sehen und zu fühlen hineintritt. Die entschiedene koloristische Veranlagung wird für den theoretischen Ästhetiker ein Grund, den Wert der Farbe energisch zu betonen und ihrem Wesen eine originelle Deutung zuteil werden zu lassen. Natürlich wirkt umgekehrt die hohe Einschätzung der Farbe auf die Liebe und Schärfe seiner Beobachtung zurück, doch mussten wir erst die praktischen Resultate der letzteren kennen lernen, ehe wir uns in seine theoretische Stellung hineindenken konnten. Wir haben in den Hauptzügen — Einzelheiten werden nachzutragen sein — die Frage beantwortet: „Wie sieht Tieck die Farbe?“ Wir kommen nunmehr zu dem weiteren Problem: „Was denkt er über die Farbe?“ Es wird sich von selbst die Frage anschliessen, wie er sie den übrigen Arten künstlerischer Sinneswahrnehmung einordnet; diese Frage wird es in der Hauptsache sein, die noch einen Blick auf Tiecks praktisch-psychologische Veranlagung verlangt.

Wenn Tieck auch seine Auffassung von der künstlerischen und metaphysischen Bedeutung der Farbe nicht systematisch formuliert hat, finden wir doch in die „Phantasien“ ein dem dithyrambischen Ton des Ganzen angepasstes Kapitel „Die Farben“ eingefügt, das aus seiner Feder stammt. Dieses und die übrigen in Betracht kommenden Äusserungen in den „Phantasien“ bieten aber dem Leser seiner poetischen Werke nichts Neues, da letztere schon seine Anschauungen im wesentlichen zum Ausdruck bringen. Dass z. B. für Tieck die Farbe künstlerischer Selbstzweck sein kann, besagt eine Stelle aus Zerbino, die wir schon in anderm Zusammenhang anzuführen hatten. Die Tulpen „brauchen nichts

anders zu bedeuten, als dass in ihnen der Schein von tausend brennenden Farben lacht“ [1]). Dass Tieck dennoch im allgemeinen als Dichter, als Philosoph ein Eigentliches, Geistiges in der Farbe sucht, durch dessen Wirken er seine malerische Ergriffenheit erklärt, rüttelt an dem ästhetischen Selbstwert der Farbe nicht. Der Abschnitt über die Farbe in den „Phantasien“ schliesst: „Sogar eine einzelne Blume in der Natur, ein einzelnes abgerissenes Blütenblatt kann uns entzücken. Es ist nicht sonderbar, dass wir an der blossen Farbe ein Wohlgefallen äussern. In den abgesonderten Farben sprechen die verschiedenen Naturgeister, wie die Himmelsgeister in den verschiedenen Tönen der Instrumente. Wir können nicht aussprechen, wie uns jede Farbe bewegt und rührt, denn die Farben selber sprechen in zarterer Mundart zu uns. Es ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Wegen zu verstehen zu geben und doch zugleich zu verbergen; die abgesonderten Farben sind seine einzelnen Laute, wir horchen aufmerksam darauf hin, wir merken wohl, dass wir etwas vernehmen, doch können wir keinem andern, uns selbst nicht Kunde davon bringen; aber eine geheime magische Freude durchströmt uns, wir glauben uns selbst zu erkennen und uns einer alten, unendlich seligen Geisterfreundschaft zu erinnern.“ [2]) Noch seltsamer als die unendliche Mannigfaltigkeit der Formen fällt es dem Künstler auf, wie alle Gegenstände durch die „unterschiedlichen Farben“ „noch mehr getrennt und dann gleichsam wieder verwandt und befreundet werden. Ein unbeschreiblich geistiges Wesen zieht sich als freundliche Zugabe über alle sichtbaren Gegenstände, es ist nicht die Sache selbst und doch unzertrennlich“ [3]). Das Farbige wird als selbständig hinzukommendes Prinzip des Lebendig-Seelhaften begrifflich von seinem Träger losgelöst: „Die Farben, die in Blumen sterbend blühen.“ [4]) Siegfried erhält von der Zauberin, die er nach der Bedeutung der vielen bunten Farben in ihrem Spiegel befragt, die Antwort:

„Die Farben sind Leben,
Sie geben

---

1) 10, 264. 2) Ph. 46. 3) Ph. 43. cf. Ph. 45: „Die Farbe ist freundliche Zugabe zu den Formen in der Natur.“ 4) 13, 235.

Wenn Geister erstarben
Den himmlischen Dunst,
Der Sonnen Gunst."

Weiter forscht Siegfried:

„Was stellst du so die blauen Flammen
In wunderlichen Figuren zusammen?"

Winfreda erwidert:

„Wie freier
Das Feuer
Wie munter
Und bunter
In Formen mannigfach glimmt,
In Farben tausendfach flimmt,
So gibt es den wilden
Gebilden
Athem, Seele, die Natur:
Vorher sind die Formen pur." [1])

Umgekehrt wird der farbig-gesichtliche Eindruck direkt als Vertreter für die körperliche Existenz eingesetzt; auch dieses Verfahren zeugt von dem hohen Wert, der dem Koloristischen beigemessen wird. In einem Zechlied heisst es:

„Schöner als Gold und Edelstein
Funkelt im Becher der liebliche Wein,
Schaut hinein;
Trinkt lustig und keck von dem labenden Schein."

Die Runde stimmt ein:

„Trinket den goldenen Schein
Muthig in Euch hinein!" [2])

In den „Gemählden" heisst es von einem Wein: „So schmeckt ja auch diese lieblich rührende und tiefe Farbe" etc. [3]).

Am dringlichsten redet der freundliche Geist der Farbe aus der weiten Natur, aus dem Jauchzen, der triumphierenden Freude der brennenden Welt" [4]). Sternbald tritt in einen Wald: „Er warf oft den Blick zurück und schied ungern, als wenn er

1) 2, 178 f. 2) 5, 100 f. 3) 17, 90. cf. 4, 218 ein Fluss „glänzte" vorbei. 4) Ph. 44.

das Leben verliesse. Der einsame Schatten erregte ihm gegen die freie Landschaft eine beklemmende Empfindung." [1]) „Es ist eine Wonne," schwärmt ein Enthusiast, „die Schwingungen der Hügel, den kleinen Fluss, das herrliche Grün, und dann die Beleuchtung zu sehn und zu fühlen." [2]) Aber es gehört ein feines Auge dazu. Sternbald betrachtet die Bäume, die sich im Teiche spiegeln: „Er hatte noch nie eine Landschaft mit diesem Vergnügen beschaut; es war ihm noch nie vergönnt gewesen, die mannichfaltigen Farben mit ihren Schattierungen, die Süsse der Ruhe, die Wirkung des Baumschlags in der Natur zu entdecken, wie er es jetzt im klaren Wasser gewahr ward." [3]) Was seinem landschaftlich ungeschulten Blick die körperhafte Natur in direkter Ansicht nicht gezeigt hat, geht ihm auf, da er sie auf eine Fläche bildhaft projiziert sieht. Die Natur, sieht der junge Maler jetzt ein, ist es wert, über ihre bisherige Rolle als Folie des Menschen hinausgehoben zu werden. „Er war bisher noch nie darauf gekommen, eine Landschaft zu zeichnen, er hatte sie immer nur als eine notwendige Zugabe zu manchen historischen Bildern angesehn, aber noch nie empfunden, dass die leblose Natur etwas für sich Ganzes und Vollendetes ausmachen könne, und so der Darstellung würdig sei." [4]) Wir glauben, Tieck aus seiner eigenen Erinnerung erzählen zu hören. Jedenfalls hat er nicht versäumt, anderweitig aus der Erkenntnis des künstlerischen Eigenwertes der leblosen Natur, gewonnen hauptsächlich aus dem der Farbe, die prinzipiellen Folgerungen zu ziehen. Man steht vor der Erscheinung des Abendrots. Das erhabenste Schauspiel, das der Romantiker in der Natur kennt, lehrt ihn den eigentlichen Gegenstand und letzten Zweck der Malerei: die Farbe. Wie ein kräftiges Wort ins Stammbuch der Geschichts- und Genremalerei liest sich, was Tieck aus Rudolphs Munde darüber sagt: „„Sieh, wenn Ihr Mahler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich Euch oft Eure beweglichen Historien, Eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern er-

---

1) 16, 275. 2) 17, 342. 3) 16, 45. 4) 16, 46.

gözen und genügen, ich würde die Handlung, Leidenschaft und Composition, alles gern vermissen. . . . O mein Freund, wenn Ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in Eure Mahlerei hineinlocken könntet! Aber Euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung Eurer Kunst.‘ ‚Ich verstehe, wie Du es meinst‘“, entgegnet Sternbald. Es sei nicht immer Begebenheit nötig, um zu entzücken. Die Wirkung mancher heiligen Familie sei unabhängig von Geschichte und Beziehung, musikalisch. Besonders aber könne die Landschaft in diesem Sinne ausgestattet werden. Rudolph fragt ihn, wie er zur Staffage stehe. Höchstens, erhält er zur Antwort, könne sie „jene Musik mit erregen helfen“, doch löse gerade die Einsamkeit „ohne alle lebendige Gestalten eine wehmütige, unbegreifliche Empfindung“ aus. Denselben musikalischen Wert spricht Sternbald sodann der Allegorie zu. — Es muss anerkannt werden, dass Tieck mit seiner Einsicht in die Überflüssigkeit der Staffage dem Durchschnitt der romantischen Landschaftskunst einen Schritt voraus ist, da diese noch lange in irgend einem lebenden Wesen oder der Spur eines solchen eine Seele in das Bild hineinmalen zu müssen glaubte. — Noch einmal knüpft Tieck an einen kräftigen Farbenakkord deutliche Worte über Farbenkunst an. Es ist Nacht. „Der Mond stieg eben am Horizont herauf, sie hatten schon fernher Hammerschläge gehört, jetzt standen sie vor einer Eisenhütte, in der gearbeitet wurde. Der Anblick war schön; die Felsen standen schwarz umher, Schlacken lagen aufgehäuft, dazwischen einzelne grüne Gesträuche, fast unkenntlich in der Finsternis, von Feuer und dem funkenden Eisen war die offene Hütte erhellt, die hämmernden Arbeiter, ihre Bewegungen, alles glich bewegten Schatten, die von dem hellglühenden Erzklumpen angeschienen wurden. Hinten war der wild bewachsene Berg soeben sichtbar, auf dem alte Ruinen auf der Spitze vom aufgehenden Monde schon beschimmert waren: gegenüber waren noch einige leichte Streifen des Abendroths am Himmel.“ Sternbald nimmt das Wort: „Nun, mein Freund, was könntet Ihr sagen, wenn Euch ein Künstler auf einem Gemälde diese wunderbare Scene darstellte? Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und ver-

worrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten wegen. Aber wenn Ihr dies Gemälde sähet, würdet Ihr E nicht mit mächtiger Empfindung in den Gegenstand hineinsehn Würde er die übrige Kunst und Natur nicht auf eine Zeitl aus Eurem Gedächtnisse hinwegrücken, und was wollt Ihr me Diese Stimmung würde dann so wie jetzt Euer ganzes Inn durchaus anfüllen. Euch bliebe nichts zu wünschen übrig, doch wäre es nichts weiter, als ein künstliches, fast tändeln Spiel der Farben. Und doch ist es Handlung, Ideal, V endung, weil es das im höchsten Sinne ist, was es sein kann. Ähnlich fühlt Sternbald, wenn ihn der Schauer der klaren Mo nacht fasst. „Könnten wir nur die Natur genau nachahm oder begleitete uns diese Stimmung nur so lange, als wir an ein Werke arbeiten, in frischer Kraft, in voller Neuheit das h zustellen, was wir jetzt empfinden, damit auch andre so (von ergriffen würden, wahrlich, wir könnten oft Handlung u Composition entbehren, und doch eine grosse, herrliche Wirku hervorbringen.“[2]) Die Stärke ihrer Ausdruckskraft weist d Malerei den Primat unter den bildenden Künsten an. „Ei Zeichnung mag noch so edel sein, die Farbe bringt erst d Lebenswärme, und ist mehr und inniger als der körperliche U fang der Bildsäule.“[3]) Es ist innerlich begründet, dass Tie ein Prophet Correggios wird, eines der grössten Farbendicht im engsten Sinne. Auch Tizian wird selbstverständlich auf d Thron erhoben. „Wie ist es möglich, wenn man diese Bild gesehen hat, dass man noch vom Colorit geringschätzig sprech kann?“[4])

Wir würden Tieck Unrecht tun, wollten wir ihm den Si für die Schönheit der Linie absprechen. Zahlreich sind die Fäll wo der Fluss der Falte, der Bewegung als Musik empfund wird. „Das seidene Gewand legte sich um den schönsten Körp und wiegte sich wie Musik um die bewegten Glieder“; „jed ihrer sanften reizenden Bewegungen beschreibt in Linien ei schöne Musik.“[5]) Was Frühlingssonne und Blumen, was di

---

1) 16, 357 f. 2) 16, 359. 3) 16, 388. 4) ebda. 5) 4, 3 u. 16, 346. cf. I, 235. III, 277.

Farben sagen wollen, das, singt die Romanze, verkünden die Augen der Liebe,

„Und so klingt dieselbe Sprache
In dem Schwung der schönen Glieder,
Jede Falte des Gewandes
Fliesst zu Füssen hold hernieder.“ [1])

Man könnte jedoch schon aus dem Wesen der Romantik schliessen, dass Tiecks Psyche im allgemeinen von der Farbe in stärkere Schwingungen versetzt wird. Besser als die Linie, der Rythmus, ist die Farbe, die Harmonie, das flüssigere Medium, geeignet, den verschwimmenden Nuancen der „Stimmung“ gerecht zu werden. Und die „Stimmung“, hörten wir im Sternbald, geht über die Handlung. Sie, die Ahnung des weltschöpfenden Eros in der Natur, ist für die Romantiker so wichtig, dass sie eigens ihren Namen schaffen. Was Schlegel noch tastend „das Sentimentale“ nennt, bezeichnet ausser Tieck auch schon Novalis eben als „Stimmung“. „Sie ist überall das Beste“, vernimmt der Lehrling, der nach den Quellen der Natur verlangt[2]). Sie, die Hieroglyphe der „Einen ewigen Liebe“, wie Fr. Schlegel das Zentrum nennt, ist allem aufgedrückt, das dem Blick begegnet:

„In Form, Gestalt, wohin dein Auge sah,
In Farbenglanz ist dir der Ewge nah,“

kommt dir die Liebe entgegen.[3]) Am deutlichsten aber erkennt das Auge die Handschrift des höchsten Wesens in der Farbe. Sie, sahen wir, stellt die vollendetste der bildenden Künste, sie ist „die Tochter des Himmels“[4]). Wenn Sternbald aus der Farbenschönheit der Welt „harmonischer Orgelgesang“ entgegenklingt, so hört er, „wie der ewige Weltgeist mit meisterndem Finger die furchtbare Harfe mit allen ihren Klängen greift, ... die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt vor ihm da in thätiger Wirksamkeit“[5]). Aus des Himmels Bläue, aus dem Auge des Blumenkelchs, vom grünen Licht umflossen, aus Fels und Kluft ist dem Romantiker „ein Aug entsprossen“,

1) I, 24. 2) Vgl. hierzu Marie Joachimi, Die Weltanschauung der Romantik. Jena u. Leipzig 1905. S. 42 ff. 3) II, 29. 4) 17, 34. 5) 16, 274.

„Sehnsucht, Liebe“ entgegengekommen, „Genossen“ sind ihm Wald, Berg und Fluss[1]). Ja, sein eigener Geist scheint ihm ausgebreitet zu liegen, wenn die lachende Pracht von Hain, See und Himmel zu ihm heraufschaut, und sich in „Liebe dahinzugiessen“, „liebend mit seinem Licht die Pflanzen, Berge und Fluthen, das Grün der Au und des Meeres, das Blau des Äthers und den Purpur des Abends zu durchdringen“[2]).

Da die Farbe der Träger der Stimmung ist, versteht es sich von selbst, dass sich bei Tieck der Sinn für eine Landschaft danach bemisst, wie weit sie seinen — noch primitiv einseitigen — koloristischen Neigungen entgegenkommt. Die absolute künstlerische Gleichwertigkeit aller Stimmungsschattierungen kann ihm nicht aufgehen, da sein Empfinden nicht auf alle Farbenreize reagiert; auf den ästhetischen Gehalt einer schlichten, vielleicht gar trüben Landschaft, auf die stillbrütende Mittagssonne lässt es sich nicht einstellen. Der Blaubart führt sein Weib heim. Bange deutet Agnes auf den Weg, der vor ihnen liegt. „Seht, wie das Feld wüst ist dorthin, die sandigen, kahlen Hügel, über denen die dunkeln Regenwolken stehn.“[3]) Diese fröstelnde Stimmung ist symbolisch. Sie bedeutet das hässliche Geschick, das des jungen Weibes wartet. Die Regenlandschaft wird als unschön, unsympathisch empfunden. Nicht herbe Melancholie, sondern Unbehaglichkeit ist ihr psychologisches Produkt. — Einmal spricht sich bei dem Berliner Tieck ein gewisses Verständnis für seine schlichte märkische Heimatlandschaft aus. „Auch im Brandenburgischen Lande giebt es schöne Naturgemälde, wenn man sie nur aufzusuchen versteht, und keine phantastischen Erwartungen hinzubringt, die eigentlich jeden Genuss, sei es hier, sei es in Italien, verderben.“[4]) Die Konsequenz aus dieser Einsicht hat Tieck nicht gezogen.

Das Licht, das zur Stunde des grossen Pan still und schwer über dem Felde lastet, ist ihm im Gegensatz zu den „spielenden Lichtern“ des Morgens und Abends unromantisch, erscheint ihm nüchtern, brutal. Auch in seinem Leben, erzählt der Alte im Zerbino, sei einmal Morgenröte und Mut gewesen:

1) I, 204. 2) 19, 268. 3) 5, 83. 4) 24, 393.

„Da stieg die Sonne, aller Trug verschwand,
Das Tageslicht, mit grausam ernster Klarheit,
Verzehrte tückisch meinen Morgenglanz.“ [1])

Der breite Sonnenschein hat denn auch nie zu Tiecks eigentlichen Schilderungsgebieten gehört. Sein Wesen wird getroffen, wenn Sonnenstrahlen sich in die Kirche hinein„legen“ [2]), vielleicht auch, wenn sich der Sonnenschein über die Felder „ausbreitet“ [3]); Tiecks nervöse Farbengebung kommt jedoch sofort wieder durch; im „Ekbert“ fährt er fort: „die grünen Birken funkelten“. Er sucht dem Licht der Sonne ähnlich wie dem des Mondes einen lebendigeren Charakter zu verleihen. Suggestiver wirkt die Schilderung heisser Vormittagssonne am Anfang des „Pokals“. Ferdinand schaut von der Treppe des Doms über den weiten Platz. „Der Sonnenschein glänzte auf den weissen Steinen, alles suchte den Schatten gegen die Hitze; nur er stand schon seit lange sinnend an einen Pfeiler gelehnt, in den brennenden Strahlen.“ [4]) Im „Blaubart“ steht die träumende Ruhe des Mittags in wirkungskräftigem Gegensatz zu der bebenden Todesangst, in der Agnes mit Anna von dem flachen Dache der Burg nach Rettung ausschaut, während Berner unablässig nach ihr ruft, um sie zu morden. „‚O wenn doch jetzt meine Brüder kämen! — Siehst du nichts?‘ ‚Ich sehe nichts als Feld und Wald und Berg. Alles ruhig, kein Wind regt sich.‘ Anne steigt auf den Turm. ‚Siehst du noch nichts?‘ ‚Nichts, Bäume, Felder und Berge, und die Luft schlägt auf dem Boden kleine Wellen, so warm scheint die Sonne.‘“ [5]) Die Einordnung dieser trägen Glut in die aufgeregte Dramatik der Szene zeigt, dass Tieck die Eigenart jener Stimmung fühlt. Um jedoch wirkliche malerische Freude am vollen Sonnenlicht zu finden, müssen wir zu den „Reisegedichten“ greifen, deren feiner Impressionismus immer wieder die andern Schriften überholt. Sie liefern uns eine Ausnahme von der Gleichgültigkeit Tiecks gegen eine später sehr beliebte Beleuchtungsnuance. Unten liegt Bozen „im Glanz der reinen Sonne“. Rings das „klanglos taube Gezirpe“ von tausend Zikaden. Plötzlich verstummt es,

1) 10, 73. 2) 16, 66. 3) 4, 158 u. 16, 158. 4) 4, 393. 5) 5, 145.

„Und ein lieblich Schweigen
Dehnt sich wollüstig
Liebe athmend
Durch den Raum des blauen Himmels,
Durch das blühende Tal
Und über die lachenden Gebirge hin.
Und meine Seele
Strebt vergeblich
Worte zu finden,
Ihr stilles Entzücken
Sich und andern zu sagen.“ [1])

Sonst beschränkt sich der Kreis der Naturstimmungen, die Tieck als „poetisch“, „romantisch“ verwertet, auf die oben behandelten. Und auch sie wagt der Dichter in den wenigsten Fällen zu geben, ohne sie durch die Empfindungen beobachtender Personen zu interpretieren, ihren künstlerischen Gehalt nachzuweisen, oder aber sie dadurch zu berechtigen, dass sie einem Gespräch, einer Handlung als Hintergrund dienen. Er tut dasselbe wie die Maler, die mit ihrer von Sternbald für überflüssig erklärten Staffage den Gefühlswert der Landschaft festnageln oder ihre selbständige Wiedergabe durch einen kleinen Kompromiss an die Geschichtsmalerei entschuldigen wollen. Es finden sich bei Tieck jedoch Ausnahmen. Er verwendet im Sternbald eine Mondscheinstimmung als Schlussakkord eines Kapitels, ohne dass ein Wort darüber geredet würde oder ein sonstiges Gespräch, eine Handlung gewissermassen die Zeit ausfüllte. „Schweigend ging er mit Rudolph durch den Wald zurück: als sie heraustraten, glänzte ihnen über die Ebene herüber der aufgehende Mond entgegen: das Schloss brannte in sanften goldnen Flammen“ [2]). Hiermit endet das Kapitel.

Der Satz, dass Tieck als vollgültige Stimmungswerte nur die geläufig sind, die seinen koloristischen Neigungen entgegenkommen, lässt sich umkehren. Das Geistige, das Tieck in verschiedener Ausprägung hinter den Farben findet, macht ihm die eine sympathischer als die andere und sein Auge infolgedessen

1) III, 108 f. 2) 16, 295.

für bestimmte Lieblingseffekte besonders scharf und voreingenommen. Einen gewissen Charakter aber legt Tieck jeder Farbe bei. Da schon der ästhetische Genuss als solcher über das rein physiologische Wohlbehagen hinausgeht, ist der Schritt von der künstlerischen Freude an der blossen Farbe etwa einer Rose bis zur symbolischen Deutung dieser Farbe kein sehr weiter. Wie die Grenze bei Tieck verschwimmt, verrät der „Phantasus“: „Wie wundersam, sich nur in eine Farbe als blosse Farbe zu vertiefen“. Mit „blosser Farbe“ ist hier wohl die Absehung von jeder Körperform, nicht die von Symbolischem ausgedrückt; dennoch ist es auffällig, wenn bei der jetzt folgenden Ausführung sofort das Malerische von dem Geistigen verdrängt wird und erst beim Grün wieder auftritt. „Wie kommt es denn, dass das helle ferne Blau des Himmels unsre Sehnsucht erweckt, und des Abends Purpurroth uns rührt, ein helles, goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann, und woher nur dieses unermüdete Entzücken am frischen Grün, an dem sich der Durst des Auges nie satt trinken mag?“[1]). In der Umgrenzung fester Farbencharaktere, die auch in den „Gemählden“ versucht wird — das Blau heisst „milde“, das Violette „schwärmend“[2]) — liegt nichts Originelles vor. Es braucht nur an Goethes Farbenlehre erinnert zu werden, um von Harsdörfer, Swedenborg und vor allem Böhme zu schweigen, dessen Einfluss auf Tiecks ganze Theorie der ästhetischen Sinneswahrnehmungen den stärksten Einfluss ausübt. Neuartig ist jedoch die poetische Ausmünzung solcher Symbolismen, die sich bei Tieck nie von dem direkten, künstlerischen Empfinden in blasse Allegorie verliert.

Besonders dringt die Symbolik des Rot, der Farbe, die Tieck auch rein ästhetisch am stärksten affiziert, immer wieder durch. Sie ist es vor allem, die in gleicher Weise den starken Gefühlswert des Morgen- und des Abendrots ausmacht, wenn diese auch unter sich wiederum ihrem Stimmungsgehalt nach konsequent geschieden werden. Dem Morgen entspricht eine hell-äugige Lebensbejahung, die sich von dem sanft-rauschhaften Zerfliessen des Abends deutlich abhebt. Nur wenige Male erhält

---

1) 4, 74 f. 2) 17, 90.

der Morgen eine katzenjämmerliche Frostigkeit. Nach dem Tumult des nächtlichen Aufruhrs im „Abdallah“ „schimmert der bleiche Morgen durch die Schatten des Waldes“[1]; nach den wirren Zauberphantasmen der Nacht fällt im Morgenlicht „nüchterne Empfindung wie ein wildes Tier das Herz an“[2]. Entsprechend selten findet sich ein kahles Grau: „Der erste graue Streif des Tages zittert empor“, die „ergrauende Dämmerung wächst weissagend am Horizont empor“[3]. Sonst stets goldene Frische und gesunder, würziger Morgenduft. Magelone und ihr Ritter ziehen dem Glück entgegen: „Jetzt brach die liebliche Sonne hervor, und äugelte mit glühendem Funkeln durch den dichten Wald; das grüne Gras schien am Boden zu brennen, und der wankende Tau erbebte mit tausend blendenden Strahlen. Die Rosse wieherten, die Vögel erwachten und sprangen mit ihren Liedern von Zweig zu Zweig, gelbbeschwingte (Schmetterlinge) badeten sich im Tau der Wiesen und flatterten im Glanz des jungen Lichtes dicht über dem Boden hinweg; durch den blauen Himmel zogen goldene Streifen herauf und bahnten der aufgegangenen Sonne den Weg; Gesänge ertönten aus allen Büschen, die munteren Lerchen flogen empor und sangen von oben in die rothdämmernde Welt hinein“[4]. Bunte Freudigkeit verdrängt die Ängste der Finsternis: „Farbe, Licht, Wonne, Gestalt vertreiben siegreich den Unglauben der formlosen Nacht“, schreibt noch der alte Tieck mit jugendlichem Schwung, „und der Glaube tritt wieder in die jauchzende Natur . . Und die Ströme jauchzen und schluchzen vor Freude, und die Blumen lachen und duften, und die Felsen erklingen und der Wald rauscht Lobgesang“[5]. „Schönste Entzückung fährt“ — wie ein mächtiger Akkord, wie ein verheissungsvolles, kraftfrohes Glück — „durch die ganze Natur hin“[6]. Magelone scheint dem liebeberauschten Peter „gleich einer Morgenröthe in dämmernde Nacht hinein“[7]. Klar und hell wird es nach Irrung und Wirrnis: „Wie Morgenroth“, schreibt Willy in Lovell „geht eine fromme Erleuchtung durch meine Seele“[8]. „Der frische Morgen giebt

1) 8, 126. 2) 7, 25. 3) 8, 339 u. 23, 38. 4) 4, 328. 5) 23, 38. 6) 9, 161. 7) 4, 304. cf. 4, 116. 8) 6, 207.

dem Künstler Stärkung und in den Strahlen des Frührots regnet Begeisterung auf ihn herab"[1]). Der Abend dagegen — er ist „wehmütig und sehnsuchtsvoll"[2]), „die Empfindungen werden sanfter und schöner"[3]) — „löst und schmelzt seine Gefühle, er weckt Ahndungen und unerklärliche Wünsche in ihm auf, er fühlt dann näher, dass jenseits dieses Lebens ein andres, kunstreicheres liegt, und sein inwendiger Genius schlägt oft vor Sehnsucht mit den Flügeln, um sich frei zu machen und hineinzuschwärmen in das Land, das hinter den goldnen Abendwolken liegt"[4]). Die Röte des Morgens leuchtet der Hoffnung, die des Abends verklärt den Schmerz. Friedrich Troll ruft der Dichter in das Grab nach:

„Ein gleiches Liebesband schien uns zu einen,
Ein doppelt Glück entgegen uns zu lachen,
Ein Morgenschimmer freundlich aufzusteigen.
 Doch musst ich bald den schönen Trug beweinen,
Das Abendroth schien auf den stillen Nachen,
Die Nacht umfing dich und das ewge Schweigen."[5])

Wenn der Abend sinkt, wird das Heimweh wach, ein müdes Verlangen nach Friede und alter Zeit[6]). „Die Natur schliesst mit rosenrothem Schlüssel die Heimat auf, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten"[7]). Die ganze romantische Weltensehnsucht schwillt im brünstigen Purpur des Abends über, wenn „liebendes Entzücken aus den rothen Wolken steigt"[8]), wenn der Himmel aussieht „wie ein aufgeschlossenes Paradies"[9]), als hätte er „sich umgewendet, und nun seine Schönheit und paradisische Seite zum ersten Male herausgekehrt"[10]). Diesem Überschwang von Herrlichkeit will der junge Lovell „entgegentaumeln und in ihrem Schimmer untersinken"[11]).

„Beim Steigen, beim Sinken der Sonne" ist wie „beim

---

1) 16, 20. 2) 26, 486. 3) 16, 58. 4) 16, 20 5) II, 72. 6) 10, 80. 7) 16, 301 f. cf. 1, 327. 8) 1, 332. 9) 4, 151. 10) 4, 304. 11) 6, 200.

Schimmer des Mondes“ die ganze Natur „in einer raschen, unwillkürlichen Entzückung, in der sie noch freigebiger ist, noch weniger spart, und wie ein Pfau in stolzer Pracht allen Schmuck mit inniger Freude rauschend auseinander schlägt“ [1]). Da nichts königlicher ist als die Röte, die „mit Purpur angetan durch das Himmelblau schreitet“ [2]), so wird sie gewürdigt, als Glorie für Christus und die Mutter des Herrn zu strahlen. Wie eine Knospe sieht Genoveva das Morgenrot, den Himmel als blühenden Purpurkelch: so steigt Christus zu ihr nieder [3]). Machmuds Heer schreckt das Bild der Jungfrau, das „des Abends Feuerglanz“, „ein tiefes Meer von Purpur“ wie ein Mantel umhüllt: das Schönste und Mächtigste, das der Dichter kennt, gestaltet er zur Erscheinungsform des Göttlichen [4]). Umgekehrt schaut er grandios-phantastisch Sonnenauf- und untergang in religiös-symbolischer Umdeutung. „Kann man nicht diese Glut, diesen Purpurbrand und alle diese Röthen in ihren Abstufungen bis zum lichten Rosenschmelz als Blut des Heilandes, vom Haupte strömend, aus der Seite, den Füssen und Händen fliessend, anschauen? Sein Haupt, die Sonne, sinkt tiefer und tiefer hinab, der Nacht und dem Tode entgegen; nun ist die göttliche Scheibe verschwunden, und die Röthe gleitet ihr dunkel und farbloser nach. Er ist scheinbar tot, der göttliche Tag, und sein alles erleuchtendes Licht erloschen . . . Plötzlich tritt die Morgenröthe hervor, mit ihren Wundern über die Berge klimmend . . . Sie trägt, die trostreiche, freundliche Mutter, den glänzenden auferstandenen Sohn als leuchtendes Kind in ihren Armen, und Wälder und Gebirge sind im blauen und grünen Schimmer der letzte Saum des fliessenden Gewandes, wie sie aufgerichtet steht, hoch in den Himmel ragend“ [5]).

Dass das Rot als solches es ist, was den Gefühlswert des Sonnenauf- und untergangs bestimmt, dass ferner Tieck sich des durch innerliche Notwendigkeit schon gesicherten Zusammenhangs seiner Abend- und Morgenrot-Symbolik mit der des Rot überhaupt bewusst wird, erhellt aus den Versen:

---

1) Ph. 43. 2) 2, 50. 3) 2, 87.
4) 1, 383. 5) 23, 37 f.

„Liebe ist es, die die Röthe
Allerwegen angefacht,
Liebend kommt die Morgenröthe
Roth steigt nieder jede Nacht:
Rosen sind verschämte Röthe,
Sind die Ahnung, sind der Kuss:
In Granaten flammt die Röthe
Brennt in Purpurs voller Pracht,
Deuten uns den innigsten Genuss.“

So die Rosen im „Zerbino“. Rot ist Liebe. Als die Liebe Marcebillens Herz und Lippen berührt hat, da weiss sie,

„warum purpurroth entzündet
Der Morgen kommt, der Abend wieder zieht,
Was uns die Rosenblume süss verkündet,
Welch Feuer in Rubinensteinen glüht.“ 1)

Vor allem eben die Rosen sind die Priesterinnen der Liebe. „Bist du kommen, um zu lieben“, singen sie im „Zerbino“,

„so nimm unsre Blüte wahr,
Wir sind röthend stehn geblieben,
Prangen in dem Frühlingsjahr.
Als ein Zeichen sind die Büsche
Mit den Rosen überstreut,
Dass die Liebe sich erfrische,
Ewig jung sich stets erneut.
Wir sind Lippen, rothe Küsse,
Rother Wangen sanfte Gluth,
Wir bedeuten Liebesmuth,
Wir bezeichnen, wie so süsse
Herz und Herz zusammenneigt,
Liebesgunst aus Lippen steigt.“ etc. 2)

Auch in Roxanes Rosenromanze ist heisse Liebe das Wesen der Rose. „Ein Liebesbluth“ sind die Gärten Persiens, wenn sie blüht, die „liebste Mädchenblume, Liebesblume“. Ihre Knospe ist wie der Busen des Mädchens, das die Liebe noch nicht kennt. Allmählich bricht das Rot, ein heimlich Feuer, hervor; wie ein

1) 1, 307. 2) 10, 260 f.

Küsschen hängt die Blume am Zweig. Endlich lässt sie die Scham, und die ganze Kraft des Äthers dringt mit goldenen Pfeilen in ihren Schoss. Geboren ward die Rose, als Venus der Liebe erlag, und die Göttin weihte sie „zu dem Eigentum der Liebe“ [1]).

Im Gegensatz zu der Blume des Begehrens steht die Lilie. Zwei Liebende hatten sich umfangen, und beiden stiegen zwei Tränen in das Auge. Ein Geheimnis, sagt das Weib, wollen sie aus dem Herzen ziehen, doch ihre Arme sind zu schwach; jenes fällt ins Dunkel zurück und müde sinkt die Träne die Wange hernieder.

„Also nur ist Erd' und Wasser,
Sang er, Luft, Licht und Gestirne
Aus der Sehnsucht hergequollen,
Ein Geheimnis aufzufinden:
Klar im Golde funkelt Sehnsucht,
Süss Ermatten glänzt im Silber . . .
Süsse Geister, regt euch alle,
Dass ein Sein der Thrän' entquille,
Und ein neues Gold wird leuchten
Süsser, sanfter, glänzen milder.“

Geister hören das Gebet; die

„Thränen sanken, Blumen fielen,
Griffen, hielten fest die Erde,
Und geheimnisvoll zwei Lilien
Sehen hin auf die Entzückten,
Inn'ger fühlten sie die Liebe.
Sanfte, goldne, silberweisse,
Also wardst du, Liebeslilge.“ [2])

„Wende dich zu unsern weissen Sternen“, mahnen die Lilien im „Zerbino“; sie sind „Mondschein in der Sonne; Ahndung unbekannter Wonne; Freud und Leid, doch in der Ferne; Erinnerung“:

„Unser Lieben, unser Dichten
Liebe, dichte Dämmerung nur,

---

1 1, 273 ff. 2) 1, 277 ff.

Ernst und freundlich zeigen wir die Spur,
Blumenandacht,
Stille Nacht,
Wenige Herzen, die sich zu uns richten . . .
Wir stehn so hoch als stille Warten,
Auf denen Sinn und Geist wohl ruht:
Geht er vorüber Rosengluth,
Ist ohne Wunsch und Glanz der fromme Muth,
Dann mag die stille Sehnsucht seiner warten.“ 1)

Die rechte Liebe ist irdisch und himmlisch zugleich; zwei Blumen, singt die Romanze, trägt ihre Mutter, die Liebe, in der Hand,

„Eine Rose, eine Lilge,
Die mit innger Liebessehnsucht
Immer zu einander blühen.
Rose lächelt voll Verlangen,
Wird von Freude angetrieben,
Lilge hat den heilgen Willen,
Reiner Glanz ist ihr beschieden.
Beide Blumen schaut die Mutter
An mit Sehnsucht in den Blicken.
Will die Rothe trunken machen,
Schaut sie ihre Schwester drüben.
Will die Bleiche Frommes sprechen,
Sanft erheitern, sanft betrüben,
Schaut sie auf die Rothe sehnlich,
Und ihr Auge lachet wieder.“ 2) —

Ebenso eigenartig wie anmutig ist die Art, wie die Symbolik des Rot in den Vergleich des Kusses mit der Rose eingekleidet wird. Schon in oben angeführten Versen fanden sich Beispiele. Der hübsche Gedanke wird oft 3) herangezogen, z. B. in der kecken Form:

„Dann ist in des Frühlings Frühlingszeit
Mit Küssen, mit Liebesküssen der Busch bestreut.“ 4)

Wenn ein anderes Mal zugleich der Mund als Rose und

---

1) 10, 261 f. 2) 1, 23 f. 3) cf. I, 225 u. III, 107. 4) I, 225.

das Lächeln als Rosenknospe aufgefasst wird[1]), so lässt dieser Zusammenhang ersehen, dass bei dem Vergleich des Kusses und des Lächelns mit roten Blüten nicht nur eine Verdichtung der Rotsymbolik vorliegt, sondern dass die Vorstellung der roten Lippen zu seiner Bildung beiträgt. Nur der letzte Entstehungsweg ist anzunehmen, wenn einfach von „rotem Lächeln", „roten Küssen"[2]) gesprochen wird. Wir haben einen koloristisch neutralen Begriff vor uns, mit dem die Vorstellung eines Konkretums gewohnheitsmässig verbunden ist, und der infolgedessen die Farbe des letzteren annimmt. Es ist dies eine der Erscheinungen, die, in der Psychologie als chromästhetische oder synoptische zusammengefasst, uns später noch beschäftigen werden. — Die Röte des Lächelns und die der warmen Liebe gestalten zusammen die Vorstellung: „Aus dem Lächeln tropft Versühnen wie Rubinen."[3]) Im übrigen stattet das Rot auch die Idee des Lebens aus: „Das „rothe Leben brennt im tiefen Herzen."[4]) Die Farbe der Liebe, der intensivsten Daseinsbejahung, ist die Farbe dieses Prinzips überhaupt und somit auch die einer andern Äusserung des Lebenswillens, der Siegesfreude: „Lass fliegen nur die siegesrothen Fahnen!"[5])

Schon in einigen der bisher angezogenen Fälle ging die Symbolik über die aus dem unmittelbaren Gefühl herauswachsende Bedeutung zu einer gewollt poetischen Ausgestaltung derselben über. Eine solche ist darin zu sehen, wenn die Natur ein eigenes Leben erhält, das in parallelem oder konträrem Sinne neben dem wirklichen hergeht oder darin eingreift. Der Übergang zu dieser künstlichen, wenn auch meist graziös wirkenden Form der Natursymbolik ist ganz organisch. Wo Liebe ist, sind Rosen. Hieraus ergibt sich ungezwungen die Idee: wenn Venus der Liebe erliegt, spriessen Rosen auf. Oder

„Da kam dein Blick; da lachten rote Rosen."[6])

Je näher die Geliebte ist, desto freudiger glüht die Farbe der Blumen. „Wenn das Schiff in der Nacht segelt, so folgt dem Kiel eine leuchtende Furche lange im Wasser nach. Wo sie

1) 19, 277. 2) 4, 141. I, 176. 4, 116. 3) 20, 283. 4) I, 208. 5) I, 217. 6) I, 218.

durch den Garten wandelte, schimmerten die Blumen schöner."[1]) An der Trauer der Liebe nehmen die kleinen Blumenseelen teil, indem sie krank und matt dahinwelken.

„Die Blumen erbleichen,
Die Farben entweichen,
Denn sie, denn sie ist weit,
Die allerholdseligste Maid . . .
Die Farben, die Töne durchstreifen die Welt
Und suchen die Schönste weit umher." [2])

In all diesen zarten Belobungen bereitet sich ein Kunstmittel romantischer Lyrik vor, das Heine später ebenso sorgfältig wie glücklich ausgestaltet hat.

Nach einer andern Richtung hin wird die Farbensymbolik erweitert, indem der Gesamtcharakter eines Dichtwerkes in einer gemäldehaften Vorstellung wiedergegeben wird. Shakespeare erzählt, es habe ihn bei der Abfassung von „Loves labour lost" gelockt, „diese Gedanken, die sich begegnenden und widersprechenden Empfindungen, leicht schwimmen zu lassen, wie Schwäne bei heitrer Frühlingswärme auf dem blauen Teiche, während Ulme und Weide sich in der leise bewegten Flut abspiegeln und der Gesang der Vögel aus den Büschen sich wie ein goldnes Netz über die ruhige Landschaft spreitet." [3]) Tieck spricht von einem Stil wie „nackte Liebesgötter im Bade, mit Blüten werfend", von den „hellen Gedanken und den krystallenen Bildern" des „Adonis"; „grünen Waldschatten" gibt Spensers Dichtung, „die so lieblich vom Bachgeriesel und fernem Nachtigallenton erfrischt, von Duft durchhaucht und Mondlicht durchspielt wird" [4]). Man kann in allen diesen dem „Dichterleben" entnommenen Beispielen annehmen, dass nicht wie in andern zwischendurch laufenden Bildern der klangliche Reiz der Sprache, sondern das Spiel der Stimmungen die malerischen Vorstellungen auslöst. Derselbe Prozess liegt vor, wenn es von dem Lebensabend eines Greises heisst, er werde sich so heiter verklären „wie die Gipfel der Alpen, die die scheidende Sonne in Rosen-

1) 19, 276. cf. 3, 131. 2) 16, 343 f. 3) 18, 248. 4) 18, 248. 312, 62.

licht taucht": „Mein Leben ist ... ‚Mondbeglänzte Zaubernacht'" etc. [1])

Den umgekehrten Weg geht der Vergleich, der einen optischen Eindruck durch Abstraktes veranschaulichen will: Die Gestalten „entschimmern wie Gedanken, die der Schlaf hinweggefacht" [2]), „weisse Nebel ziehen durch den Wald, wie Gottes Segen, der seine Reise antritt" [3]). Schon bei anderer Gelegenheit erwähnten wir die „bleich beschienenen fernen Inseln, die ganz weit wie goldene Kinderjahre in der Sturmfinsternis dastehen" [4]). Natürlich sind solche dem Unsinnlichen entnommene Bilder für das Sinnliche mit symbolischen Beziehungen enge verwandt, wenn auch nicht identisch — jene vergleichen, diese deuten. Petrich [5]) führt sie als bezeichnend für den romantischen Stil an. Sie zeigen wiederum, wie nahe für Tieck bei der malerischen Vorstellung das Gedankliche liegt, ein Zug, der an Friedrich Schlegels Satz erinnert: „Alles Sichtbare hat nur die Wahrheit einer Allegorie", und der nach Wilhelm Schlegel dem echten Poeten eigen sein muss: „Die unpoetische Ansicht der Dinge ist die, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgetan hält.... Dichten (im weitesten Sinne für das Poetische, allen Künsten zum Grunde Liegende genommen) ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren: wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äussere Hülle, oder wir beziehen ein Äusseres auf ein unsichtbares Inneres."

Es ergibt sich daraus, dass Tieck, wo das Geistige den Gegenstand seiner Beobachtung ausmacht, alle sinnlichen Mittel, die zur Herausarbeitung dieses Wesentlichen geeignet sind, gleich willkommen heisst. Jede andere Sinnesempfindung kann die gesichtliche unterstützen oder auch an ihre Stelle treten. Die Farbe, fanden wir, war in der Kunst Selbstzweck, und doch insofern nur Mittel zum Zweck, als sie Erscheinungsform des Eigentlichen, der Stimmung, des Höchsten ist. Ebenso gut jedoch wie in der Farbe offenbart sich der Romantik dieses Eigentliche in

---

1) 21, 136. 2) 16, 241. 3) 4, 328. 4) 6, 226. 5) Drei Kapitel vom romantischen Stil S. 18 f.

einem andern Elemente ästhetischen Empfindens: neben, ja über der Farbe thront die Musik. Wir lehnten es ab, sie mit dem Versuch einer erschöpfenden Behandlung in Betracht zu ziehen; die ausserordentlich häufigen Fälle jedoch, wo Farbe und Musik ihre Wirkungen verflechten, und die interessante Art und Weise des Kunstphilosophen Tieck, den Machtbereich der beiden Künste gegeneinander abzugrenzen, dürfen wir nicht übergehen.

Wer bei Tieck durch Frühlings- oder Liebeswonne gehoben in die Natur hinaustritt, um den duftet und klingt und leuchtet eine Welt, die alle seine Sinne gefangen nimmt, sein ganzes Genussvermögen beansprucht:

„Blumen,
Nachtigallen, Düfte, alles ruft dich
An mit wunderbar-holdsel'gen Tönen.“ [1])

Oder:

„Das Tal voll Sonne,
Der Wald mit Wonne
Und Lied durchklungen:
Der Lieb ist nur so schönes Werk gelungen
. . . Die Nachtigallen-
Gesänge schallen,
Die Lindendüfte
Umspielen liebekosend Felsenklüfte.“ [2])

Zwei Seelen haben sich in Liebe erkannt; da „hauchen die Rosen Liebesdüfte, da glänzen die Farben, und alle Töne sagen „Sie liebt“ [3]). Wenn der Frühling zieht, so weinen die Schönen, „dass er mit Vögeln, Düften, Farben muss so schnelle eilen.“ [4])

Auch im Reiche des Zaubers schaffen die Sinne gemeinsam Weichheit und Wohligkeit. Die Wasserfrau singt: „Auf Wogen — Gezogen, — Von Klängen — Gesängen — Durch Strahlen gelenkt: — Die Wellen, — Die hellen — Gewölke, von Morgenröte getränkt; — Die Töne, — Die Schwäne, — Die säuselnden Lüfte, — Die blumigen Düfte, — Sich alles zum Grusse entgegen mir drängt.“ [5]) Der Spielmann lockt zum Venusberg,

„Und höher schwillt der Töne Macht,
Und heller glänzt der Sonne Licht“ etc.

---

1) I, 8 f. 2) I, 17 f. 3) I, 174. 4) I, 156. 5) I, 181.

Im Vennsberg selbst „schwangen sich Düfte bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der Natur erklang eine Musik; . . . die Farben führten hier eine andre Sprache, die Töne sagten neue Worte“ [1]).

Vor allem Tönen und Farben wohnt eine geheime Kraft inne. Sie fesselt den Jüngling, der sich in den Wald gewagt hat:

„Was wollt ihr gaukelnde Farben süss,
Was sprichst du lockender Vogelsang?
Die Farben und Lieder sie zaubern gewiss etc.“ [2])

Immer wieder wirken optische und akustische Momente neben- und ineinander. Schwermütig zieht ein Wanderer im Dunkel,

„Da klingt es plötzlich um ihn her
Und heller wird die Nacht.“ [3])

Im „alten Buch“ bereitet eine gemeinsame spannende Steigerung der Wirkung auf Auge und Ohr eine glänzende Erscheinung vor: „Vom höhern Walde hinab glänzte und spielte durch das grüne Laub ein Lichtschein, der näher funkelte, indessen die süssen Töne lauter musicirten.“ [4]) In voller Schönheit schwelgen die Sinne des träumenden Dichters: „Hörst du die Nachtigall aus den blühenden Mandelbäumen am grün bewachsenen Fels?“ [5]) Die warmen Farben sind das optische Äquivalent des schluchzenden Liedes; sie schwingen mit wie eine gleichgestimmte Saite:

„Und wie die Tön' in Bäumen klingen,
In Wonne Laub und Blüten beben.“ [6])

Die Stimmung ist wie ein See, der zwei Ströme speist, Farben- und Tongefühl. Eine Erregung seiner Fläche teilt sich beiden Strömen mit, doch auch der Wellenschlag des einen Stromes korrespondiert mit dem des zweiten. So ermöglicht sich die Umsetzung koloristischer Wahrnehmungsinhalte in tonale und umgekehrt, ein Spezifikum der Romantik, das durch ihre Toleranz gegen Absurditäten in Gedanken und Stil begünstigt wird. In dem Übertreten einer Empfindung aus dem akustischen in den optischen Sinnesbereich, dem Tonphotismus, haben wir wiederum eine synoptische Erscheinung festzustellen. Eine solche kann aus

1) 4, 194 u. 211. cf. 4, 398 u. ö. 2) II, 168. 3) I, 116. 4) 24, 88. 5) 18, 162. 6) II, 171.



verschiedenen Arten von Vorstellungsbeziehung hervorgehen. Wenn der Rhein bei Tieck „grün rauschend“ [1]) genannt wird, so ergibt sich durch gewohnheitsmässige Verbindung des optischen Eindrucks mit dem akustischen die Ausstattung des Geräusches mit der Farbe des hervorbringenden Faktors, eine Chromästhesie, wie sie ähnlich z. B. bei Geibel begegnet. Beim „grünen Waldhornklang“ gehen zwar nicht die optische und die akustische Funktion desselben Gegenstandes, doch wiederum die beherrschenden Eindrücke auf Auge und Ohr ineinander über: die grüne Farbe des Laubes assoziiert sich mit dem Tone des Instrumentes, das im Walde zu Hause ist. Häufiger sind bei Tieck die ästhetisch interessanteren Fälle, wo ein durch das Gehör vermittelter Affekt rein gefühlsmässig nach der optischen Seite hin ausschlägt, wo Tieck also die Konsequenz aus der Wahrheit zieht, dass der künstlerische Gehalt einer Farbe und der eines Tones gleichwertig sein können. Der hier zur Wirkung gelangenden chromästhetischen Anlage Tiecks haben wir einen bedeutenden Umfang zuzuerkennen.

Wenn Tieck die Englein auffordert, ihre Stimmen „erglänzen“ zu lassen, wenn er vom Liede der Nachtigall spricht, das durch den Wald „blitzert“, von „einem süssen Ton“, der „wie ein Zauber blitzend“ in ihn schlägt, von „Funken“, die in den Tönen „glimmen“ [2]), so versteckt sich hinter diesen Prädikaten eine intensive Farbenempfindung. Schärfer geprägt ist diese in den Elfen: „Des Phönix' Gesang goss sich wie Lichtstrahlen aus“ [3]), oder im „Sternbald“: „Wie helle, blendende Strahlen die Töne (der Nachtigall) niederfliessen.“ [4]) In verwegener Weise quirlt eine „Lovell“-Stelle Ton und Licht durcheinander. „Als Kind träumt' ich einst, die ganze Welt ginge unter, und aus allen den ungeheuren Massen schmolzen einzelne Töne heraus, die sich nun durch den leeren Raum spielend bewegten und umeinander gaukelten und sich verschlangen, und bunt durcheinander wühlten. Bald versank der helle Ton in den tiefern, und dann erklang ein wunderbares Gemisch; bald spaltete sich ein dumpfer, tiefer Klang wie ein Farbenstrahl in viele

---

1) 4, 28 2) II; 15, 250, 29, 19 u. ö. 3) 4, 378. 4) 16, 249.

helle Streifen, die wie Sonnenblitze hochklingend ausfuhren und wieder in den mütterlichen Ton zurückfielen."[1]) Eine Vision von erstaunlicher Kühnheit zeigt den Genius des Gesanges, „wie er leise schwebend von seinen süssen Tönen getragen wird und immer höher und höher steigt und ein glänzendes Gewimmel von Harmonien sich um ihn versammelt."[2]) In einem allegorischen Traum staunt der Dichter mit seinem Freunde eine hohe Wunderblume an, aus deren Schosse entzückende Engelkinder mit goldenen Pfeilen schiessen:

„Wir stehend zweifelnd, und es ruft der Schöne:
Entsetzt Euch nicht, die Pfeile sind nur Töne."[3])

Auch in der optischen Übersetzung drückt sich spezifischer Klangcharakter aus. „Aus dem Morgenschein des Antlitzes erhebt sich die Lachblüte wie eine Taube, die die schneeweissen Flügel prüft."[4]) Das unregelmässige leichte Schüttern des Lachens ist in dem unsichern Flattern des Vogels wiedergegeben. Im Gegensatz dazu erscheint der feste Ton in dem Bilde einer klaren, glänzenden Fluglinie:

„Wie ward mein Herz im Innersten erschüttert,
Als lichte Töne flogen, wie die Tauben,
Die in der Sonne wie klar Gold erfunkeln."[5])

Das Metallisch-Strahlende ist das Ideal des bel canto: „Der rechte Ton muss wie die Sonne aufgehen, klar, majestätisch, hell und immer heller."[6]) Aus der Empfindung des Hellen wird sogar die kecke Konsequenz gezogen, dass der Klang in der Finsternis als Licht erscheint:

„Deine Worte sind im Dunkeln
Wie die roten Edelsteine,
Die mit ihrem Zauberscheine
Durch die Nacht und Dämmrung funkeln."[7])

Ähnlich ist der Gesang empfunden, der durch die Nacht gleitet „wie ein weisser Schwan über den dunkeln See"[8]). Die nur in der Phantasie existierende Lichterscheinung wirkt, als sei sie

---

1) 6, 351 f. cf. Wackenroder Ph. 67. 2) 6, 183. 3) II, 86 = Ph. 102. 4) 19, 278. 5) I, 204. 6) 17, 352. 7) 2, 73. Zu dem Eigenlicht der Edelsteine vgl. S. 29 f. 8) 5, 99.

real: das Lied der Nachtigall „beglänzt die Welt"[1]). In Verbindung mit diesem eigenartigen Gedanken tritt das Netzmotiv wiederum in Kraft, das auch die vom Tone[2]) ringsum ausstrahlende stimmende Wirkung verbildlicht. „Der Gesang der Vögel aus den Büschen spreitet sich wie ein goldnes Netz über die ruhige Landschaft."[3]) Eine frische, plastische Modifikation erhält dieser Vergleich in der Vorstellung:

„Und die Nachtigall schlug voller,
Hub und breitete ihr Lied aus
Wie ein Kleid von süssem Wohllaut,
Deckte Wald mit und Gefilde."[4])

Im „Zerbino" ist — ein verwandter Gedanke — der Garten der Poesie von einem „Himmel klingenden Wohllauts bedeckt"[5]).

Nach einer anderen Richtung hin baut Tieck seine Tonphotismen aus, indem er die Farben bestimmter Klangcharaktere spezialisiert.

„Siehst du denn nicht, wie dieses holde Singen
Sich von dem Glanz der Lippen herbeweget,
Vom Mund den roten Liebreiz in sich heget?
Den süssen Flammen muss sich Feu'r entschwingen."[6])

Hier spielt jedoch das Gegenständliche noch in derselben Weise hinein, wie wenn das Lächeln „rot" genannt wurde, oder wenn der Klang der Laute als „silbern"[8]) gekennzeichnet wird. Anders liegt die Sache im „Zerbino", wo der Dichter jedem Instrumente seine besondere Tonfarbe zuspricht, d. h. wirklich rein gefühlsmässig eine tonale Stimmung auf visuelles Gebiet projiziert. Die Flöte zum Beispiel:

„Unser Geist ist himmelblau,
Führet dich in blaue Ferne,

---

1) 10, 83. cf. Wackenroder Ph. 66.

2) An gedankliche Reize liesse sich noch, wenn auch mit wenig Wahrscheinlichkeit, bei dem „golden glänzenden Wundernetz der Sprache" (18, 311) denken. Ebensowenig sagt diese Interpretation zu bei dem „Goldton der Sprache" (18, 248) und den Worten, die wie Edelsteine durch die Nacht funkeln (2, 73; s. S. 102).

3) 18, 248. 4) I, 97. 5) 10, 259. 6) I, 192.

7) 6, 263. cf. Nachgelassene Schriften 1, 7 Silbertöne, 1, 185 Es tönen silberne Hörner.

Zarte Klänge locken dich
Im Gemisch von andern Tönen.
Lieblich sprechen wir hinein,
Wenn die andern munter singen,
Deuten blaue Berge, Wolken,
Lieben Himmel sänftlich an,
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen."
„Ungewiss schreit ich voran,"

fährt die Oboe fort,

„Seele, willst du mit mir gehen,
Auf, betritt die dunkle Bahn,
Wundervolles Land zu sehen;
Licht zieht freundlich uns voran,
Und es folgt auf grünen Matten
Hinter uns der braune Schatten."

Die Trompete:

„Die Erde wird freier, der Himmel höher,
Lass mutig den Blick sich erheben!
Wie liegt die Not, die Sorge
Weit hinter den flammenden Tönen."

Endlich die Geige:

Funkelnde Lichter
Durch schimmernde Farben,
Ziehn in Regenbogen,
Wie wiederglänzende, springende Brunnen,
Empor in die scherzenden Wellen der Luft." [1])

Auch theoretisch hat sich Tieck über die „Farbe" der Instrumente geäussert. „Jeder einzelne Ton eines besondern Instrumentes ist wie die Nuance einer Farbe, und so wie jede Farbe eine Hauptfarbe hat, so hat jedes Instrument einen einzigen, ganz eigentümlichen Ton, den es am meisten und besten ausdrückt." Das Farbenklavier konnte nicht mehr erreichen, „als wenn auf mehreren Blas- oder Saiteninstrumenten hintereinander dieselben Töne angegeben würden; denn der Ton ist der Farbe,

1) 10, 292 f.

die Melodie und der Gang des komponierten Stückes der Zeichnung und Zusammensetzung zu vergleichen"[1]).

Die Musik als Ganzes, sofern sie das feine Element darstellt, das die Seele des Hörers trägt[2]), „fliesst wie ein murmelnder Bach durch den stillen Garten" — auch im „Sternbald" „quillt melodischer Gesang wie ein rieselnder Bach"[3]), und die Seelenträume ziehen nach den „Phantasien" ihre Nahrung daraus — „und er sah die Anmut der Fürstin auf den silbernen Wogen hoch einherschwimmen, wie die Wogen der Musik den Saum ihres Gewandes küssten und wetteiferten, ihr nachzufolgen . . . jetzt verklangen die letzten Accente, und wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton"[4]). Oder: „Eine leise Musik schwebte wie ein Abendnebel vom Boden empor und wiegte sich zitternd durch die Dämmerung"[5]). „Die Töne versanken wie der Mond, verloschen wie ein fernes Licht."[6]) Das letzte Beispiel führt auch Olderwey[7]) an. Er sieht hier Einfluss der Ritter- und Gespensterromane im Stile des Grosseschen „Genius".

Charakteristisch ist die phantasiereiche Ausgestaltung des von dem tonphotistischen Empfinden gestellten Materials zu ganzen Gemälden, die in der Musik auftauchen. Mit welcher Selbstverständlichkeit eine körperliche Gestalt des Tones auftritt, zeigt etwa der Vergleich: „Dich hört ich Töne sowie Blumen pflücken."[8]) Es erinnert daran, wie die Musikanten bei Wackenroder aus ihren Instrumenten „Frühlingstöne hervorziehen, so frisch wie das junge Laub, das sich aus den Zweigen der Bäume hervordrängt"[9]). Wie weit die unwillkürliche Umsetzung von Klang in Bild dem gewollten malerischen Nachempfinden vorarbeitet, dazu äussert sich Tieck in dem Phantasien-Aufsatz „Symphonien": Es „schwimmen in den Tönen oft so individuellanschauliche Bilder, so dass uns diese Kunst, möcht' ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangen nimmt. Oft siehst du Sirenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die

1) Ph. 88 f. Man vergleiche S. 23 die ganz andere Beweisführung, mit der Herder das Farbenklavier zurückweist. 2) cf. Ph. 89. 3) 16, 228. 4) 4, 304 f. 5) 8, 144. 6) Nachgel. Schr. 1, 8. 7) Wackenroder und sein Einfluss auf Tieck S. 142. 8) II, 1. 9) Ph. 65.

mit den süssesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen, sonnenglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen an dein Ohr, seltsame Lichter gehn an dir vorüber."[1]) Löste der Gesamteindruck der Musik das Bild eines rieselnden Baches aus, so versieht ein aufmerksames Zuhören diese Vorstellung noch mit „reizenden ätherischen Gestalten", die sich von unten emporarbeiten, doch am Ende zerspringen, da die Musik „nichts zur wahren Wirklichkeit gelangen lässt"[2]). Wie Samenkörner schlagen die Töne Wurzeln und treiben seltsame Blumen, die erregt durcheinander schreiten: „Farbe funkelt an Farbe, Glanz erglänzt auf Glanz, und all das Licht, der Funkelschein, der Strahlenregen lockt neuen Glanz und neue Strahlen hervor."[3]) „Ein neues Land, eine paradiesische Gegend spannt sich über unsern Häuptern aus . . . wie . . . eine selige Insel, wie eine Abendröte, die sich plötzlich zum dichten körperlichen Wesen zusammenzieht und auf ihren Wolken aufnimmt, . . . und wir nun auf dem azurnen Boden wandeln und einheimisch sind, unsre Häuser im roten Glanz finden, unsre Freunde in den lichten Wolken, alles, was uns so lieb und teuer war, in sichtbarlicher Gestalt uns entgegenlächelnd."[5]) Ein Allegro erscheint als buntflammendes Feuerwerk mit Rädern und Sternen, als ein Strudel trunkener Lichter[6]). Ein Sonett schwelgt, von allen inhaltlichen Beziehungen des Liedes absehend, in dem absoluten Wohlklang einer weiblichen Stimme. Es durchmisst einen ganzen Kreis gesichtlicher Symbole, um der Schönheit des „leichten", „goldnen" Tones gerecht zu werden. Wie Morgenschimmer grüsst der Ton herüber, doch das klingende Meer verschlingt ihn:

„Bald schwimmt er oben wieder wie die Blume,
Die Wogen kämpfen, und er wird ein Strahlen,
Es zuckt wie Liebesblitze in den Wellen,
Krystalle leuchten freundlich, in den hellen
Spiegeln muss sich dein herrlich Bildnis mahlen,
Maria steht gekrönt im Heiligthume." [6])

1) Ph. 96. 2) Ph. 89 3) Ph. 81. 4) Ph. 86. 5) 5, 336. 6) II, 23.

Umgekehrt aber, wie „die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der Tiere gleichsam . . . ein Baum- und Blumengarten", ist „die Mannigfaltigkeit in Blumen und Gesträuchen . . . eine unwillkürliche Musik in schönem Wechsel, in lieber Wiederholung"[1]. Petrich[2]) irrt, wenn er die Übertragung von Eindrücken des Gesichts in Empfindungen des Gehörs für häufiger hält als den entgegengesetzten Prozess. Beide Erscheinungen halten sich die Wage, wie das bei ihrem lebendigen, reziproken Zusammenhang nur natürlich ist. Letzterer tritt in seiner Unwillkürlichkeit und Gesetzmässigkeit besonders augenfällig darin zutage, dass einige optische Eindrücke, die oben den Empfindungsgehalt bestimmter musikalischer Reize umgrenzen, ihrerseits durch dieselben akustischen Correleta gedeutet werden. Wackenroder spricht von Tönen wie junges Laub; bei Tieck sind Blätter und Blüten „wie ein melodischer Gesang, wie angeschlagene Harfensaiten herausgequollen"[3]. Leuchteten oben die Worte im Dunkeln wie Edelsteine, so erhellen ein anderes Mal die Juwelen das Dunkel mit „ihrem Lachen"[4]. Der Ton erschien an vielen Orten als Strahl; im „Tod des Dichters" ist der „Strahlenblick", „als wenn der schöngefiederte Vogel Indiens aus grüner Waldlaube hervorfliegt und seinen bezauberten Gesang anhebt."[5]

Es versteht sich von selbst, dass die helle Farbe einen hellen Ton ergibt. In mehreren Fällen wird ein dumpfes Geräusch unter dem Einfluss der glänzenden Farbe des hervorbringenden Faktors zu einem hellen Ton. Dieser Vorgang lässt sich z. B. in einem Gedichte aus Lovell verfolgen. Die Musik sagt:

„Ich bin ein Engel, Menschenkind, das wisse,
Mein Flügelpaar klingt in dem Morgenlichte,"[6]

während im Stabat mater von dem „Rauschen" der Flügel die Rede ist. Der Gegenstand des Gedichtes, der Genius der Töne, begünstigt den angedeuteten Prozess, doch löst auch sonst gerade der goldige Glanz des Sonnenlichtes musikalische Reize aus. So

---

1) Ph. 45. 2) Drei Kapitel vom romantischen Stil S. 22 ff. 3) 16, 204. 4) 4, 243. 5) 19, 284. 6) 4, 431.

in den zahlreichen Fällen, wo das „fröhliche Wogengeräusch“ [1]), das bei Tieck so gerne den Zauberschein der Morgenröte begleitet, zum „Klingen“ wird: „die Wogen klingen bis zum Grund der Tiefe“ [2]), „die Wasser erklangen und verwandelten sich in Purpur“ [3]), „laut erklingen“ sie, wenn das Abendrot „die Haine mit Abschiedsflammen küsst“ [4]), es „erklingt“ das Meer, wenn ein „lichter Ton“ es „wie Morgen grüsst“ [5]).

Meist jedoch kommt die musikalische Farbenempfindung auch ohne ein natürliches Geräusch, das sie nahe legte, zustande. Das bunte Land „jauchzt“ [6]); es ist das Harfenspiel des Ewigen: „die unsterbliche Melodie jauchzt und jubelt und stürmt über mich hinweg, zu Boden geworfen schwindelt mein Blick und starren meine Sinne.“ [7]) Abend- und Morgenrot, deren Stimmungsgewalt eigentlich ganz besonders nach der unmittelbaren Interpretationskraft der Musik verlangen sollte, werden merkwürdig selten tonal empfunden. Es ist „Musik, die der Himmel dichtet“ [8]), „leichte, scherzende Lieder, die die Erde nicht berühren, gehen mit luftigem Schritt über den goldenen Fussboden des Abendrots und grüssen von dort in die Welt hinein“ [9]): poetische Wendungen, die wenig unwillkürliches, psychologisch notwendiges Empfinden zu enthalten scheinen. Die prägnanteste musikalische Empfindung, einen hellen, metallischen Ton, lassen die metallischen Farben mitschwingen, so wie auch der Goldton der Sonne das Geräusch der Wogen in „Klingen“ verwandelte. Überhaupt entspricht der tonale Reiz des „Klingens“ dem optischen des Goldes an Beliebtheit in der romantischen Literatur; er wird gleich letzterem auch nach Tieck — z. B. von Loeben und Eichendorff — Objekten beigelegt, denen er durchaus nicht zukommt. Die beiden genannten Spätromantiker imprägnieren oft selbst solche Vorstellungen mit ihrem musikalischen Lieblingsprädikat, die nicht nur mit keiner Geräusch-, geschweige denn Tonwirkung etwas zu tun haben, sondern auch nicht einmal eine metallische Farbe aufweisen, die zur Anbringung ihres akustischen Parallelreizes herausforderte. Die letztere Bedingung wenigstens ist bei

1) 8, 31. 2) 5, 402. 3) 4, 340. 4) I, 92. 5) II, 23.
6) Ph. 44. 7) 16, 274. 8) 16, 302. 9) 16, 343.

Tieck immer noch erfüllt: „da klangen alle Sterne, und dröhnten einen hellstrahlenden himmlischen Ton durch die Lüfte“ [1]), — der „Gesang der Sterne“ [2]) könnte sich auf alte astronomische Vorstellungen stützen, — es „klingt“ das Gold [3]), Glühwürmer wecken „wie sanfte Töne“ unsere Rührung [4]). Am stärksten treten solche tonale Synästhesien beim Mondschein auf. Dass dieser in akustischer Hinsicht ausdrucksvoller ist als der rote Himmel, liegt wohl z. T. eben an der mehr metallischen Tönung seines Lichts, zum andern aber an dem Charakter seiner Stimmung, die stärker nach dem Rätselhaft-Unsagbaren neigt. Denn je verschwommener ein Empfinden ist, desto leichter wächst es in das musikalische Medium hinein, in das sich auch wehende Gefühlskonturen einzeichnen lassen, weil sie nicht durch Worte begrifflich festgenagelt zu werden brauchen. Der Mond „klingt mit den Sternen zusammen“ [5]), der „Himmelsbogen klingt in sich“ [6]). „Es flimmern in den Schimmern süsse Töne“ [7]): das Tremolo, das wir als charakteristisch für Tiecks Mondschein feststellten, teilt sich der Tonempfindung mit. Den wogenden Strahlenwolken ferner, die der Romantiker sieht, korrespondieren schwellende und verhauchende Klänge: Melodien „weben durch den Flimmerschein“ [8]). Eine zart poetische Ausgestaltung bleibt nicht aus: „Wie von holden Schimmern erregt, klang von allen silbernen Wipfeln ein süsses Getöne nieder . . . Nachtigallen wurden wach und blieben immer im Takte mit der Musik des Mondscheins.“ [9]) In der „Vogelscheuche“ heisst es: „Er vernahm ein feines Schrillen, ein lieblich tönendes Flüstern, es war ihm, als wenn die Mondstrahlen ein vertrauliches Gespräch mit einem verirrten Schmetterling und einer verspäteten Biene führten.“ [10]) Der dünne, weisslich spitze Glanz des Mondlichts ist in dem „feinen Schrillen“ glücklich aufgefangen.

Das musikalische Leben der Natur, das nur dem unpoetischen Sinne stumm bleibt, ergibt einen grossen Schatz von natursymbolischen Motiven, die von Tieck ausgebildet, insbesondere auf Heine übergehen. Blumen tun sich „mit Klingen“ auf, „singen

---

1) Ph. 55. 2) II, 81. 3) 4, 234. 4) 4, 115. 5) 11, 128. 6) I, 41. 7) 13, 110. cf. 27, 131. 8) 11, 128. 9) 16, 84. 10) 27, 131.

leise Lieder", „süsse Töne" sind „in ihrem Schosse" vernehmbar[1]. Im Hain der Gesangsgöttinnen „rauscht das Baumgedränge Chorgesang"; Tal und Wald „sind Gesang und welchen Baum sie denken — der muss süssklingend seine Zweige senken"[2].

Wie in diesen — bei Tieck noch durchaus originellen — Vorstellungen so verschwimmt überhaupt die Grenze zwischen der unwillkürlichen Substitution des Tones unter den gesichtlichen Eindruck und der bewussten Absicht, mit allen Sinnen auf eine Stimmung hinzuarbeiten. Wir haben es bei beiden Erscheinungen mit Symptomen derselben psychologisch-ästhetischen Veranlagung zu tun, die die Sensationen in gleichmässiger Weise auf die verschiedenen Sinne zu verteilen bestrebt ist — im einen Falle durch doppelsinnige Verarbeitung, im andern durch entsprechende Anordnung der äussern Bedingungen. Zweideutigkeit derselben Sensation und Parallelwirkung verschiedener, mit andern Worten: Identität und Geschwisterlichkeit heterogener Sinnesreize vermischen sich denn auch in einer „Zerbino"-Stelle, die mit ihren kecken Paradoxen von programmatischer Bedeutung für die Romantik ist.

„Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe, Zung' und Seele,
Was neidisch sonst der Götter Schluss getrennt,
Hat Göttin Phantasie allhier (im Garten der Poesie) vereint,
So dass der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet,
Umschlungen sind sie alle nur ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet,
Dass jeder in dem Freund sich selber findet.
Und so wie Farb' und Blumen anders klingen
Nach seiner Art in eignen Melodien,
Dass Glanz und Glanz und Ton zusammendringen,
Und brüderlich in einem Wohllaut blühn,
So sieht man auch, wenn die Poeten singen,
Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise
Ein Luftbild in dem goldenen Geleise."[3]

---

1) II, 133. cf. II, 85. II, 148. III, 50. 2) II, 25. 3) 10, 251 f.

Dass übrigens die Form, die hier mit der Farbe gemeinsam genannt wird, auch sonst musikalische Empfindungen weckt, zeigen die Beispiele, die wir oben [1]) anbrachten, um das Formgefühl Tiecks zu belegen. Bezeichnender Weise könnten sie fast alle hier wiederholt werden: der Liniensinn setzt sich regelmässig in Musik um.

Wie das lebendige Empfinden die Stufen organisch verbindet, die von dem notwendigen psychologischen Vorgang zu dem geschickt gehandhabten Kunstmittel der Parallelwirkung disparater Sinnesreize führen, kann eine Skala zeigen, in der ein Glied aus dem andern natürlich herauswächst. Mit den wandernden Wolkenschatten „gehen fremde Wundertöne den Berg hinab“; in den lauen Lüften ruft ein „süsses Klingen“, ein „geheimnisvolles Singen“; „durch die Klüfte — Blumendüfte — Gesang im Winde“; „Lustgesang durchdringt die Wälder“, „tausend Klänge und Stimmen irren und verwirren sich (im Walde) durcheinander“ [2]). Mit dem letzten Beispiel sind wir ungezwungen bei der grossen Gruppe realer Tonwirkungen angelangt, mit denen die romantische Poesie Hain und Halde belebt. Wo nicht die romantische Phantasie selbst sich geheimnisvolle Klänge schafft, übernehmen Vogelsang und Bachgeriesel den musikalischen Part; und wenn auch die Natur es versäumt, für das Ohr zu sorgen, während das Auge schwelgt, so machen Menschengesang, Waldhörner, Lauten und Glocken das Orchester. Hier hat vor allem Eichendorff von Tieck gelernt. Was solche Klänge dem Romantiker sagen, lesen wir in dem Tieckschen „Phantasien“-Aufsatz über „die Töne“:

„Weht ein Ton vom Feld herüber,
Grüss ich immer einen Freund,
Spricht zu mir: Was weinst du, Lieber?
Sieh', wie Sonn' die Liebe scheint,
Herz an Herzen stets vereint
Gehn die bösen Stunden über.“ [3])

Es würde zu weit führen, wenn wir alle Stellen allein aus „Sternbald“ zusammentragen wollten, die die romantische Musikfreudigkeit in der freien Natur zur Geltung bringen. Interessant ist es, wenn im 2. Buche des 1. Teiles Rudolf, um Franz den eigenen

1) S. 84 f. 2) 16, 273. I, 149. I, 1. I, 51. Ph. 43. 3) Ph. 89,

Charakter und die besondere gemütliche Wirkung der einzelnen Instrumente auszumalen, ihm zunächst eine bestimmte Naturszenerie suggeriert: „Denke dir zum Beispiel hier das ebene Land gebirgig, mit vielen abwechselnden Waldszenen. Du kömmst nun einen Hügel herunter, ein einsames Tal liegt vor dir, und du hörst nun von gegenüber eine Schalmei spielen.“ Ein Gedicht schildert nun die Gedanken, die das Instrument weckt. In ähnlicher Weise kommen Posthorn, Waldhorn und Alphorn zu Worte.

Ebenso sprechen für das Streben Tiecks nach gleichmässiger Anregung der verschiedenen Sinne die Fälle, wo auf beiden Seiten — im Gegensatz zur Natur — künstliche Bedingungen vorliegen. Doch ehe wir zu solchen gemeinsamen Werken mehrerer Sinne fortschreiten, müssen wir, um ihre Wirkung auf den Dichter zu verstehen, aus den „Phantasien“ seine Ansicht über das gegenseitige Verhältnis der Künste entnehmen. Es heisst dies nicht, das Schema dem lebendigen Empfinden vorauschicken, da ja die „Phantasien“, obwohl eine kunstphilosophische Schrift, das sind, was ihr Name oder besser noch ihr erster Titel besagt „Herzensergiessungen“. Sie sind ursprünglich eine Huldigung, die der junge Wackenroder am Throne der Musik niederlegt. Auch Tiecks Ergänzungen, obwohl zum Teil die bildende Kunst behandelnd, lassen den Primat der Tonkunst bestehen. Wackenroder schrieb von der „dunkeln, unbeschreiblichen“ Wirkung des Tons, die „bei keiner andern Kunst zu finden ist“, und die „durch das System eine wunderbare Bedeutsamkeit“ gewonnen hat. „Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist . . . Keine andre (Kunst) vermag diese Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft und der dunklen, phantastischen Bedeutsamkeit auf eine so rätselhafte Weise zu verschmelzen.“[1]) Die Sprache der Musik ist reicher als die der Worte[2]) und hat trotz ihrer begrifflichen Unfassbarkeit einen „mächtigen Zauber sinnlicher Kraft“ in der Gestaltung

1) Ph. 67 f. 2) Ph. 71.

von Bildern und Affekten[1]). Keine andere Kunst hat einen „Grundstoff, der an sich mit so himmlischem Geiste geschwängert wäre als die Musik“[2]). — Zu demselben Resultate gelangt Tieck, obwohl er die Malerei — wir wissen, wie hoch er ihren Wert einschätzt, — ernstlich in seine Überlegung hineinzieht. Auch die Farben, sahen wir, sind Tieck ein seelisches Prinzip in der Natur, auch sie wirken lyrisch, musikalisch, haben einen Empfindungswert, der auf direktem Wege zur Seele dringt; doch die Töne sind mehr von dem Greifbaren, Erdenschweren losgelöst und deshalb dem Geistigen, dem Zentrum, kommensurabler: In Form und Farbenglanz ist dir der Ewige nah, doch ein „Rätsel“ ist er dem „körperschweren Blick“. Entfernter, aber freier regt er sich in den Tönen:

„Bestimmtre Lieb kommt dir von dort entgegen.
Das war ich ehmals, ach! ich fühl es tief,
Eh noch mein Geist in diesem Körper schlief.“[3])

Die Musik „tritt unmittelbar mit ihrer Engelsgegenwart in die Seele, und haucht himmlischen Odem aus.[4])“ „Wie man sich den Weltgeist in der Natur allgegenwärtig denken kann, jeden Gegenstand als Zeugen und Bürgen seiner Freundesnähe, so ist Musik wie Bürge, Seelenton einer Sprache, die die Himmelsgeister reden, die die Allmacht unbegreiflich in Erz und Holzsaiten hineingelegt hat.“ Die „Instrumentenwelt redet eine Sprache, die unser Geist auch ehemals verstand und künftig sich wieder darin einlernen wird, und nun horcht unsere ganze innigste Seele mit allen Erinnerungen, mit allen Lebenskräften daraufhin, sie weiss recht gut, was es ist, das dort in holdseligster Anmut ihr entgegenkömmt“, nur darf sie es nicht mit Gedanken und Worten festhalten wollen[5]):

„Von den Tönen fortgezogen
Wirst du schönre Lande sehn:
Sprache hat dich nur betrogen
Der Gedanke dich belogen,
Bleibe hier am Ufer stehn.“[6])

---

1) Ph. 72. 2) Ph. 68. 3) Ph. 86 = II, 29. 4) Ph. 84.
5) Ph. 85 f. 6) Ph. 90 f.

Wenn die Seele die Sprache der weltschaffenden Geister, die Sprache der Liebe nachsprechen will, so muss sie in Musik reden. Wir denken an die berühmten Verse:

„Süsse Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.
Drum ist ewig uns zugegen,
Wenn Musik mit Klängen spricht
Ihr die Sprache nicht gebricht,
Holde Lieb' auf allen Wegen,
Liebe kann sich nicht bewegen,
Leihet sie den Odem nicht.“ [1])

War von den bildenden Künsten die Malerei die romantische Kunst *κατ' εξοχην*, so wird hiermit der Musik die Krone aller Künste gereicht. Dazu kommt noch eins. „Die bildende und zeichnende Kunst entlehnt immer von dort (von der Natur) ihre Bildungen, wenn sie auch noch so sehr verschönt, ja Abend- und Morgenrot sowie Mondschein, spielen in Farben und Wolken, wie kein Maler mit seinen Farben erreichen oder nachahmen kann. Der Glanz, der in der Natur brennt, das Licht, mit dem die grüne Erde sich schmückt, ist der Malkunst unzugänglich“— „lallend und kindisch“ dünken Sternbald die Töne der „unmächtigen Malkunst gegen den vollen, harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Thal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden herausquillt“ [2]). — „Wie anders verhält es sich mit der Musik! Die schönsten Töne, die die Natur hervorbringt, ihren Vogelgesang, ihr Wasserrauschen, ihr Bergwiderhall und Waldbrausen, ja der majestätische Donner selbst, alle diese Klänge sind uns unverständlich und rauh, sprechen gleichsam nur im Schlaf, nur einzelne Laute, wenn wir sie gegen die Töne der Instrumente messen.“ Die Töne „ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abgesonderte Welt für sich selbst“ [3]).

In der Tat findet Tieck die höchsten farbigen Reize, an

---

1) Ph. 90. 2) 16, 274. 3) Ph. 88.

denen er sich berauscht, mehr in der Natur als in der Kunst, und entnimmt umgekehrt die vornehmsten Äusserungen des Tones mehr dem Bereich der bewussten Kunstübung als dem der natürlichen Laute und Geräusche — selbst wo es sich darum handelt, für Wald und Feld musikalische Ausstattungselemente zu schaffen. Die Malerei ist ein Surrogat für die Wirklichkeit und selbst als solches oft schwächlich; die Tonkunst ist der ideale Ausdruck ihrer Objekte.

So erklärt sich die für die Geschichte der Ästhetik interessante Stellungnahme Tiecks zu der Verbindung der Künste. „Die Farbe ist freundliche Zugabe zu den Formen in der Natur, die Töne sind wieder Begleitung der spielenden Farbe. Die lieblichste Freundschaft und Liebe schlingt sich in glänzenden Fesseln um alle Gestalten, Farben und Töne unzertrennlich.“ [1]) — Woher die Verwandtschaft, wissen wir: aus der Identität des Gefühlsgehalts; aus allem spricht die Liebe. Wollen wir noch einmal den Dichter antworten lassen: „Was ist doch, fragt der Irdische, die Liebe?“ Dem, der sie nicht fühlt, „ein tief Verhüllen“,

> „Doch wen anlächelt Aug' und Mund der Liebe,
> Der fühlt im Herzen Wunderströme quillen . . .
> Wem einmal Töne, Lichter, Farben, Sterne
> Geschwisterlich aufgingen, . . .
> Fühlt der in Gott ein Nahe noch und Ferne?
> Muss nicht sein Herz in Ewigkeiten glühen?“ [2])

„Wenn aber“, fährt Tieck fort und tut damit einen wichtigen Schritt — „die Künste voneinander abgesondert werden, so wird der einen mehr geraubt als der andern . . . immer ist es mir vorgekommen, als wenn die Musik für sich in einer abgeschlossenen Welt leben könnte, nicht aber so die Malerei: zu jeder schönen Darstellung in Farben gibt es gewiss ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiss noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltige Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und

1) Ph. 45. 2) I, 185.

Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins. Dann hätten wir wohl die Kraft als Gegenstück zur Natur, als höchst verschönerte Natur, von unserer reinsten und höchsten Empfindung eingefasst, vor uns. Darum geschieht es wohl, dass in Kirchen zuweilen selbst unbedeutende Bilder so wundersam zu uns hinatmen, verwandte Töne verscheuchen den toten Stillstand und erregen in allen Linien und Farbenpunkten ein Gewimmel von Leben. Die Skulptur will nur die Form ausdrücken, sie verschmäht Farbe und Sprache, sie ist zu idealisch, um etwas mehr zu wollen, als sie selber ist. Die Musik ist der letzte Geisteshauch, das feinste Element . . . Der Geist kann sie nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist Sache selbst . . . Die Malerei aber steht zu unschuldig und fast verlassen in der Mitte." „Sie will die belebte Welt nachahmen, doch sie ist „unmächtig und ruft die Musik um Hülfe, um ihr ein grosses Leben, Bewegung und Kraft zu leihen. Darum ist es so schwer, ja fast unmöglich, ein Gemälde zu beschreiben, die Worte bleiben tot und erklären selbst in der Gegenwart nichts: sobald die Beschreibung echt poetisch ist, so erklärt sie oft und ruft ein neues Entzücken, ein fröhliches Verständnis aus dem Bilde hervor, weil sie wie Musik wirkt und durch Bilder und glänzende Gestalten und Worte die verwandte Musik der Töne ersetzt." [1]) Ähnlich spricht sich Wackenroder aus: In der Kirche, wo die Kunst ihren höchsten Adel erreicht, kämpfen Musik, Malerei und Poesie im Wetteifer, dem Throne Gottes am nächsten zu kommen. „Doch", fährt er fort, „ich glaube, dass die vernunftreiche Muse der Dichtkunst und vorzüglich die stille und ernste Muse der Malerei ihre dritte Schwester für die allerdreisteste und verwegenste im Lobe Gottes achten mögen, weil sie in einer fremden, unübersehbaren Sprache, mit lautem Schalle, mit heftiger Bewegung und mit harmonischer Vereinigung einer ganzen Schar lebendiger Wesen von den Dingen des Himmels zu sprechen wagt." [2]) Wackenroder macht die Musik zur prima inter pares, Tieck, sahen wir, noch weiter-

1) Ph. 45 f.
2) Ph. 62.

gehend, zur Seele der Allkunst. So kommt es, dass in den „Elfen“ die Musik den Zauberbildern Glut und Seele gibt[1]).

Die kommunizierende Funktion der Sinne ist aber in der Kunst gerade so der Gipfel des ästhetischen Empfindens wie sie es in der Natur war. Sie liegt vor, wenn in dem seltsamen Licht, das der Mond durch rote Vorhänge wirft, die Töne des Klaviers in leisen Akzenten verschmelzen[2]), sie macht vor allem die Kirche zum Paradiese romantischen Stimmungshungers. Die Charwoche führt den Dichter in die Sistina:

„Welches Tönen, welch Empfinden
Zieht durch jede seel'ge Brust!
Nun erst werden die erhabnen Bilder
Der hohen Sistina lebendig!
Wie rührt, bewegt, und ängstet
Allegris Klagebitte, sein frommer Gesang,
Wenn das lebende Auge
Oben den Weltrichter sieht
Sich zürnend erheben:
Die bittende Mutter an ihn geschmiegt,
Die Heiligen um ihn her,
Die furchtbaren Engel, deren Posaunenhall
Die Schläfer weckt.“ . . .

Die Sonne leuchtet rot und wundersam in die Kapelle:

„Die Lichter erlöschen
Eins nach dem andern,
Die Abendröte sinkt,
Und Dämmerung und Dunkel
Ruht auf der bewegten Menge
So wie die letzten Töne verklingen.“

Ostern aber ist der Schmerz gelöst.

„Wie das grosse edle Gebäu,
Von den hehren Wänden die Bilder gottbegeistert,
In der Luft die Musik sich wiegend,
Alle Töne Engel,
Die Farbenschöpfung Himmel,

---

1) 4, 372 f. 2) 6, 94.